جلد-۱۱ شمارہ-۱

ایڈیٹر

محمد یوسف ٹینگ

ناشر:- سیکرٹری جموں اینڈ کشمیر اکیڈیمی آف آرٹ کلچر اینڈ لنگویجز

مطبع :- ڈیلائٹ پرنٹنگ پریس۔ دہلی

معاون مدیر :- محمد احمد اندرابی

خوش نویس :- کاشی ناتھ رازدان

قیمت سالانہ :- دس روپے

فی پرچہ :- دو روپے

سرورق عمل :- بھوشن کول

کشمیر کی قدیم عمارتوں میں آویزاں فانوس کا تصوّر لے کر انہوں نے شیرازہ بندی کی ایک نئی ترتیب پیش کی ہے۔

خط و کتابت کے لئے پتہ :-

ایڈیٹر "شیرازہ" (اردو)

کشمیر کلچرل اکیڈیمی

شہید گنج۔ سرینگر

ترتیب

حرفِ آغاز

"شیرازہ" نے اس شمارے کے ساتھ اپنی زندگی کے دس سال پورے کرنے کے بعد دوسری دہائی میں قدم رکھا ہے۔ اس دوران زندگی ساکت اور جامد نہیں رہی اور اس لئے ہمارے معیارات کا متاثر ہونا بھی لازمی ہے۔ ہم نے اگرچہ تحقیق کو اپنا خاص مزاج بنایا ہے لیکن ادب اور تخلیق کے میدان میں جو نئی ہوائیں چل رہی ہیں ان سے دامن بچانا "شیرازہ" کو صحت سے محروم رکھنے کے برابر ہوگا۔ اسی لئے آئندہ سے "شیرازہ" کو اپنے عصر کا زیادہ سچا ترجمان بنانے کے لئے اس کے معیارات کی سخت روی کو کسی حد تک بدلایا جا رہا ہے۔ اُمید ہے کہ ہمیں اس کروٹ میں اپنے قارئین کی خوشنودی اور قلمکاروں کا تعاون حاصل رہے گا۔

اکادمی نے اس سال اُردو، کشمیری اور فارسی کی اتنی مطبوعات شایع کی ہیں کہ پچھلے کئی برسوں میں بیک وقت کبھی اِتنی نہ کی تھیں۔ اُردو میں ڈاکٹر گیان چند کی "تفسیرِ غالب" اور کشمیری اور ڈوگری کہانیوں کا اُردو ترجمہ "پربت اور پنگھٹ" چھپ کر آگئی ہیں۔ فارسی میں . . . غنیؔ کاشمیری پر ریاض احمد شیروانی کی کتاب بھی شایع کردی گئی ہے۔ اُمید ہے، اِن مطبوعات کی خاطر خواہ طور پذیرائی کی جائے گی ؛

سرینگر

محمد یوسف ٹینگ

شکیل الرحمن

ہندوستانی جمالیات کے بنیادی رجحانات

"قدیم ہندوستانی جمالیات" میں لفظ "کلا" نہایت ہی معانی خیز لفظ ہے
تخلیقی آرٹ کے لئے قدیم ہندوستانی علمائے جمالیات نے اسی لفظ کو استعمال
کیا ہے۔ اس کا مفہوم ہے :-

"گیان"
"نقطہ خارج یا باطن کو مرکز نظر بناتا"

اور

"تپسیا"

اس کی تشریح اس طرح کی گئی ہے :-

انسان کا داخلی عمل
جمالیاتی اظہار
دروں بینی اور بیروں بینی
"تپسیا"

اور

صاف اور واضح اظہار و ابلاغ

مختلف عہد میں مختلف تشریحیں ہوئی ہیں۔ کبھی انسان کے داخلی

تخلیقی عمل اور جمالیاتی اظہار کو "کلا" کہا گیا ہے اور کہیں درون بینی اور تپسیا کو، کبھی تپسیا اور بیرون بینی کو اور کبھی درون بینی اور صاف اور واضح اظہار و ابلاغ کو۔ قدیم ہندوستانی جمالیات میں ان تمام تشریحوں کی اہمیت ہے یہی وجہ ہے کہ یہ لفظ ہر تخلیقی آرٹ کے لئے استعمال ہوا۔ انسان کے پر اسرار تخلیقی عمل، درون بینی اور بیرون بینی کے مفاہیم اس لفظ سے وابستہ ہیں مسرت آمیز اور بصیرت افروز تجربہ اور اس تجربے کا اظہار۔ اس ایک لفظ میں "موضوع" اور "ہیئت" کی پوری معنویت موجود ہے۔

قدیم ہندی علمائے جمالیات نے مختلف عہد میں اس لفظ سے تخلیقی آرٹ کی تشریحیں کی ہیں۔ اس داخلی پر اسرار عمل کی وضاحت کی ہے جس سے آرٹ وجود میں آتا ہے۔ اس لفظ سے قدیم ہندوستانی جمالیات کے بنیادی اصولوں کے مطالعے میں آسانی ہوتی ہے۔ ہندوستان کی عظیم اور تہہ دار تہذیب کے پس منظر میں مختلف جمالیاتی نظریوں اور اصولوں کے پیش نظر تمام جمالیاتی قدروں اور فنی روایات کو سمجھنے میں اس لفظ سے بڑی مدد ملتی ہے۔

رقص اور شاعری قدیم ترین آرٹ کے مستقل عنوانات ہیں شیو کے رقص کے بعد مرد اور عورت کے رقص کا آہنگ ہر معاشرے کا آہنگ بن گیا ہے شاعری کی روحانی اور داخلی قدروں سے رنگ اور روشنی کی لہریں ہر طرف پھیلی ہوئی ہیں۔ رگ وید کے نغموں میں جذبہ اور تخیل کی ہم آہنگی کلا کے ایک خوب صورت اور نہایت دلکش روپ کو پیش کرتی ہے۔ "اوشا" "سوریہ" "چندرما" اور دوسرے پیکروں سے مخاطب ہو کر رگ وید کے نغمہ نگاروں نے اپنے وجود اور اپنے باطن کی کیفیتوں سے آگاہ کیا ہے۔ "ورونا ویدی جمالیات" کی سب سے عظیم اور تہہ دار علامت ہے۔ "زندگی کی تنظیم" کے حسن کا تعلق اسی پیکر سے

ہے۔ اس سے حسن و جمال کا شدید ترین احساس ملتا ہے۔

"کلا" نے "ورونا" ــــ "برہما" ــــ "برہمن" ــــ کے حسن و جمال کو انسان کی "سائیکی" سے نکال کر ایک صورت دی ہے۔ پرودش اور اروشیں کی محبت کی لازوال کہانی کو "کلا" نے جانے کتنے رُوپ دیئے ہیں قدیم ہندوستان میں رقص، موسیقی، شاعری اور اداکاری سب کا تعلق گہرا ہے۔ حسنِ مطلق یا معبودِ حقیقی کے جلال و جمال نے ایک طرف انسان اور اس کی زندگی اور آکاش اور دھرتی نے دوسری طرف سائیکی کو متحرک کیا ہے۔ ایک تہہ دار اور گہرے وژن کی تخلیق کی ہے۔ ہیجانات اُبھارے ہیں، سوچ اور فکر کو مُرتّب کیا ہے ــــ فلسفہ اور مذہب نے سائیکی کے اس متحرک جمالیاتی وژن کی اس تخلیق اور "کلا" کے رنگوں اور آوازوں اور متوازن حرکتوں (MOVEMENTS) کے بعد جنم لیا۔

رُوحانیت

مادیت

جسم ــــ جنسی اور حسیاتی آرزُوں اور خواہشوں کی تکمیل۔ اس "تین مورتی" کے گرد "کلا" کے مختلف جمالیاتی تصورات اور نظریات مختلف عہد میں گھوم رہے ہیں۔

"ہندوستانی جمالیات" کا مطالعہ کرتے ہوئے ان حقایق کو سب سے پہلے سامنے رکھنا ہوگا۔ ہندی علمائے جمالیات نے تخلیقی آرٹ کو مختلف زاویہ نگاہ سے سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ لہٰذا تاریخ جمالیات میں قدیم جمالیاتی مفکروں کے بہت سے خیالات ملتے ہیں۔ تخلیقی آرٹ کے اس چیلنج کو ــــ جس میں گیان، زاویۂ نگاہ، رجحان، تپسیا سب کی اہمیت ہے جو فنکار کے پُراسرار داخلی عمل کی پیچیدگی کا احساس دیتا ہے جس کے لئے جمالیاتی اظہار کی

صورت ہے اور حسن کے موضوعات پھیلے ہوئے تہہ دار، ہمہ گیر، اونچے اور گہرے ہیں

اپنے اپنے طور پر قبول کرنے اور جواب دینے کی کوشش ملتی ہے۔ قدیم

ہندوستانی جمالیات میں:

فطرت کی نقالی کا تصور بھی ملتا ہے۔ جسے ارسطو نے یونان میں حیاتی

جمالیاتی تصور کہا تھا۔

جلال و جمال کے التباس کا واضح خیال ملتا ہے۔

حسن مطلق، برہما، برہمن، ورونا کے حسن کی پرچھائیں کی بات بھی ملتی ہے

تخیل اور مادی حسن کے گہرے باطنی رشتے کے احساس سے بھی کچھ خیالات

ابھرتے ہیں۔

"آزاد علامتی فکر" اور "علامتوں کی باطنی معنویت اور لفظ اور روح کی آواز

کے رشتوں کا ادراک بھی موجود ہے۔

ادبیات کی تاریخ میں "فطرت کی نقالی" کا تصور ایک نہایت ہی قدیم تصور ہے۔ ارسطو سے بہت پہلے، بہ قدیم یونان میں اس تصور کے خاکے موجود ہیں "نقالی" ایک بنیادی جذبہ یا جبلت ہے۔ اس کا احساس بہت ہی قدیم ہے۔ فطرت کے جلال و جمال کی نقالی سے آسودگی ملتی ہے۔ مسرت آمیز لہریں بیدار ہو جاتی ہیں حسیات ہیجان کے بعد متوازن ہو جاتی ہیں۔ بصیرت حاصل ہوتی ہے۔ انسان اور فطرت کے باطنی رشتے کا احساس شدید ہو جاتا ہے اور رموز و اسرار سے آگاہی حاصل ہوتی ہے۔ ابتدا میں ان تمام سچائیوں کا احساس نہیں تھا۔ لیکن لاشعور میں یہ تمام سچائیاں موجود تھیں۔ تصویر ایسی ہو کر اس میں فطرت کے اس پہلو یا عنصر کی پہچان ہو جائے جسے نگاہوں کا مرکز بنایا گیا ہے۔ دراصل یہی خیال پہلے پیدا ہوا۔ ماضی کو یاد رکھنے اور یادوں میں

ایک رشتہ اور تسلسل پیدا کرنے کے لئے اس جمالیاتی تصور کو زندہ رکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ کلا کی تعریف اور اس کی تشریح و تعبیر کے لئے علمائے جمالیات اور خصوصاً ہندوستانی اور یونانی فلسفی فن کاروں نے اس خیال کی تائید کی ہے رفتہ رفتہ لاشعور زیادہ متحرک ہوتا گیا۔ سائیکی کے دباؤ سے "وژن" میں اور تہہ داری اور گہرائی آتی گئی اور یہ تصور یا خیال نظریہ یا زاویہ نگاہ اس طرح واضح ہوا کہ فطرت کے جلال و جمال کی تفاعلی سے "کلا" میں جمالیاتی قدروں کی تخلیق ہوتی ہے۔ یا "کلا" کی جمالیاتی قدریں متحرک ہو جاتی ہیں۔ اس سے مسرت آمیز بصیرت حاصل ہوتی ہے حقیقت یا "سچائی" کو حسن میں بدل دینے کا عمل "کلا" یا آرٹ سمجھا گیا۔

ہندوستانی رقص اور مصوری اور بت سازی میں اس جمالیاتی زاویہ نگاہ کی بڑی اہمیت ہے۔

پرانوں اور قدیم ترین ڈراموں میں اس جمالیاتی فکر کی پہچان ہو جاتی ہے پرانوں کی ناقابل فراموش دوشیزہ چترلیکھا کو یاد کیجئے جس کی مصوری نے راجہ بانا کی بیٹی اوشا کو اتنا متاثر کیا تھا کہ وہ اس کی سہیلی بن گئی تھی۔ اوشا نے جب خواب میں خوب صورت شہزادے "انی رودھا" کو دیکھا اور چترلیکھا سے کہا کہ وہ تمام دیوتاؤں کے ساتھ ان حسین نوجوانوں کی تصویریں بھی بنائے جن کی صورتیں اس کے تخیل اور جذبے سے پیدا ہوں۔ چترلیکھا نے تمام دیوتاؤں کی تصویریں بنائیں اور ان تمام صورتوں کو لکیروں اور رنگوں میں اجاگر کر دیا۔ جنھیں اس نے اپنے احساس میں شدت سے محسوس کیا تھا۔ شہزادی اوشا نے ان صورتوں میں ایک صورت کو غور سے دیکھا وہ پہچان گئی کہ وہ "انی رودھا" ہے۔ اس کے خواب کا شہزادہ۔

عکاسی اور نقالی کا یہ قدیم ہندوستانی نظریہ پرانوں اور قدیم ترین ڈراموں

(کالیداس سے قبل بھاشا کے پرتیما ناٹک میں بھی) میں موجود ہے۔ مختلف تصویروں کو مُرتب کر کے اس جمالیاتی وزن اور جمالیاتی رجحان کو سمجھا جا سکتا ہے۔ قدیم یونانی تصوّر کے ساتھ اس کا مطالعہ دلچسپ بھی ہوگا اور فکر انگیز بھی۔

تخلیقی آرٹ کی جمالیات کا مطالعہ کرتے ہوئے پتن جلی کے افکار و خیالات پر نظر ٹھہر جاتی ہے۔ شاید آپ کو علم ہو کہ پتن جلی نے اپنے طور پر اس خیال کی تائید بھی کی ہے۔ "پرتبی بھم وادت" ایک قدیم ترین جمالیاتی اصطلاح ہے ارسطو کی اصطلاح "نقالی" (IMITATION) سے بہت قریب ہے لیکن اس سے زیادہ افلاطون کے اس جمالیاتی وجدان کی وضاحت کرتا ہے جس نے ہومر کی شاعری کی جمالیات کو نہایت شدّت سے محسوس کیا تھا۔ اس اصطلاح سے ہندوستان کے قدیم "ماہرین جمالیات" نے اعلیٰ اور ادنیٰ شاعری کو سمجھنے کی کوشش کی تھی۔ فطرت اور کائنات کے جمال و جلال نے انہیں اتنی شدّت سے متاثر کیا تھا کہ جس کارنامے میں انہیں یہ حُسن نہیں ملتا اسے معمولی اور سپاٹ شاعری کہتے تھے اور جس تخلیقی کارنامے میں یہ حُسن ملتا اسے "پرتبی بھم وادت" کہہ کر اس کی خصوصیات پر غور کرتے اور لُطف اندوز ہوتے تھے۔ آہستہ آہستہ نقالی کا وہ تصوّر بہت کمزور ہو گیا ہے جس کا مفہوم صرف یہ تھا کہ جو کچھ دیکھو اس کی تصویر اُتار دو۔ جذبۂ احساس اور تخیل کے بغیر عکاسی یا نقالی کا تصور بے جان ہو گیا۔ شاید یہی وجہ ہے کہ "کلا" کے لئے گیان اور تپسیا دونوں کی اہمیت کو شدّت سے محسوس کیا گیا۔

قدیم ہندوستانی جمالیات میں التباس کا جمالیاتی رجحان بھی ملتا ہے التباس حقیقت کی ایک سچائی کا ایک احساساتی پیکر ہے۔ حُسن کے التباس (ILLUSION) سے لطف لینا اور باطن میں مسرت آمیز لہروں کو محسوس کرنا

فن کار اور قاری کے لئے ضروری ہے۔ بھٹ لولیتا کے خیالات کا مطالعہ کیا جائے تو تخلیقی آرٹ یا "کلا" کا یہ رجحان بھی ملے گا۔ چند ہلکے اشاروں سے ایک زاویہ نگاہ بنتا ہے۔ اس رجحان سے ممکن ہے یہ احساس پیدا کیا گیا ہو۔ کہ جمالیاتی تجربہ بنیادی طور پر حقیقت یا سچائی سے جتنا بھی گہرا رشتہ رکھے اظہار اور ابلاغ میں اس کی صورت ایک جمالیاتی اور مسرت آمیز التباس کی ہو جاتی ہے فن کار جب حقیقت کے نزدیک آتا ہے تو وہ اسی جمالیاتی التباس سے حقیقت کو اٹھا لیتا ہے۔ پتھروں میں جو کسماتی صورتیں نظر آتی ہیں۔ وہ اسی جمالیاتی التباس کی وجہ سے نظر آتی ہیں۔ اور فن کار اپنے جمالیاتی التباس کے تجربے کو رنگ آواز اور دوسرے متحرک پیکروں میں پیش کر کے قاری کو وہی لذت اور مسرت عطا کرتا ہے جو اسے خود ملا ہے۔ کالی داس کے آرٹ میں دوسری بہت سی روشنیوں کے ساتھ۔ وژن کی یہ روشنی بھی موجود ہے۔

ہندوستانی جمالیات میں فطرت اور کائنات اور دیوتاؤں کے جلال و جمال کے موضوعات بہت اہم ہیں۔ برہما، شِو، یا ورونا کی تخلیقات کے حسن سے ان گنت موضوعات ابھرے ہیں۔ ہندوستانی جمالیات کا یہ پہلو ایک مستقل عنوان ہے۔ خالق —— اور اس کی تخلیق کا حسن —— ایک مستقل موضوع ہے۔ رگ وید اور اپنشد میں جمالیات کے اس پہلو کی تصویریں ملتی ہیں۔ دوسرا پہلو وہ ہے جس میں قدیم ہندوستانی علمائے جمالیات اور قدیم ہندوستانی ادبیات سے جلال و جمال سے متعلق نظریات، خیالات اور تصورات ملتے ہیں۔ میں نے دو جمالیاتی تصورات کے جو چند اشارے آپ کے سامنے رکھے ہیں۔ ان سے قدیم ہندوستانی وژن کو کسی حد تک سمجھنے میں آسانی ہو گی۔ جلال و جمال کے التباس کے تصور کو تعالیٰ کے تصور میں اضافہ سمجھنا چاہیے۔ ان دونوں تصورات کے

پیشِ نظر حسنِ مطلق (برہما، برہمن اور دیوتا) کی بے پناہ عظمت کا بھی احساس ہوتا ہے اور روحانی، مادی اور پوری کائناتی زندگی کے حسن سے شدید عقیدت اور محبت کا بھی علم ہوتا ہے۔

تیسرا اہم بنیادی جمالیاتی رجحان ـــــــ جمالیاتی عناصر کو ایک دوسرے سے منسلک کرنے اور انہیں ایک وحدت کی صورت دینے کا رجحان ہے جس میں تخیل اور مادی حسن کے گہرے باطنی رشتے کے احساس اور ادراک کو بہت دخل ہے۔ قدیم ہندوستانی ڈراموں کے مرکزی کرداروں اور خصوصاً ہیرو کے کردار کی تشکیل میں یہ رجحان ملتا ہے۔ بہت سی خوب صورت باتوں کو ایک جگہ جمع کر دینا یا بہت سے حسین عناصر کو ایک وحدت بنانے کی کوشش۔ انسان کے کردار کا حسن اور دیوتاؤں اور دھرتی کے خوب صورت عناصر سے اس کا رشتہ ـــــــ اس موضوع کو ڈراموں میں پیش کیا گیا ہے اور تخیل اور مادی حسن کے گہرے باطنی رشتے کا ایک جمالیاتی رجحان ابھر کر سامنے آگیا ہے۔ تخیل انسان یا ہیرو کے کردار کے حسن کو ایک نیا پیکر عطا کرتا ہے۔ اس کردار کے احساس اور جذبے کو خود اس کردار کے تخیل اور خیال سے ابھارتا ہے۔ دیوتاؤں کو مادی پیکروں میں پیش کرتا ہے۔ ایسی جمالیاتی پیکر تراشی کی بہت سی مثالیں موجود ہیں۔ ہر قدیم ڈرامے کا ہیرو اس وحدت کی علامت ہے۔ اس اکائی کی بھرپور نمائندگی کرتا ہے جس کے احساس کے ساتھ جانے کتنے خوب صورت حسین اور پرجلال عناصر فن کار کے سامنے آجاتے ہیں۔ ظاہر ہے وہ تمام عناصر کو ایک صورت نہیں دے سکتا وہ انتخاب کرتا ہے اپنے جمالیاتی وژن اور سائیکی کی لہروں سے ـــــــ آرچ ٹائپ کے دباؤ سے انتخاب میں فن کار کا تنقیدی شعور کام کرتا رہتا ہے۔ انتخاب کے بعد ترتیب عناصر کا سوال ابھرتا ہے۔

تخیل اور جذبے سے ان کی ترتیب ہوتی ہے لیکن ان عناصر کی پہلی صورتیں برقرار نہیں رہتیں۔ تخیل اور مادی حسن کے باطنی رشتے سے پُراسرار داخلی عمل شروع ہو جاتا ہے اور ان کی صورتیں "آئیڈیل" ہو جاتی ہیں۔ جمالیاتی تصوریت کے اس رجحان نے قدیم ہندوستانی جمالیات میں اسلوب، انداز بیان اظہار اور ابلاغ کو زیادہ اہمیت دی ہے۔ یہ محسوس ہوتا ہے کہ عناصر کی وحدت کے حسن کو الفاظ ہی سے فن کار اُبھارتا ہے۔ الفاظ کی جادوگری سے عناصر حسن مرتب ہو کر ایک وحدت بن جاتے ہیں۔

فطرت پسندی اور تصوریت کے درمیان بھی ایک جمالیاتی رجحان پیدا ہوا ہے جس سے دونوں میں ایک گہرا رشتہ قایم کرنے کی کوشش کی گئی ہے ہندوستانی جمالیات میں اس رجحان کی بھی اہمیت ہے جس نے صدیوں میں جانے کتنے تصوّرات کو جنم دیا ہے۔

اس رجحان کو کیوں ایک نام دینا مشکل ہے۔ یہ ہندوستانی جمالیات کا فلسفیانہ رجحان ہے۔ اس کے کئی رُخ اور پہلو ہیں۔ ہندوستانی جمالیات تفکر نے دو اہم پرانے نظریوں "فطرت پسندی" اور تصوریت کے درمیان ایک مضبوط رشتہ قایم کر کے "کلا" کی خصوصیات کو اپنے طور پر سمجھنے کی پہلی فلسفیانہ کوشش کی ہے۔ عقل تخیل اور فکر سے فطرت کے حسن کی سچّی تعبیر کی جائے اور تمام ذہنی قوتوں سے کام لیا جائے۔ اس کے لئے گیان کی بھی ضرورت ہے یعنی علم کی روشنی بھی ہو۔ حسن مطلق اور حسن فطرت کی پہچان سچے گیان ہی سے ہو سکتی ہے۔ سوچ گہری سوچ، ایسی سوچ جو تمام روشن اور نوری لکیروں سے ٹکرائے متاثر ہو۔ اور اس سے تمام روشن لکیریں سمٹ کر مل جائیں موضوع کو اچھی طرح سمجھنا اس پر سوچنا۔ اسے ذہن کے دریچوں کے اندر لے جاتا

اور تمام ذہنی قوتوں سے اسے باہر نکالنا، پُراسرار تخلیقی عمل یہی ہے۔ موضوع پر سوچتے ہوئے بھی ذہنی قوتوں عقل تخیل اور فکر کی ضرورت ہے اور اس کے اظہار میں بھی ان کی ضرورت ہے۔ یہی سچا گیان ہے —— لیکن —— صرف گیان سے تخلیق نہیں ہوگی حُسن کی سچائی کی پہچان نہیں ہوگی۔ اس کے لئے تپسیا کی ضرورت ہے محنت، ریاضت، سوچ اور گہری سوچ۔ "کلا" فطرت کی نئی دریافت ہے، حسن کا نیا ادراک ہے۔ دراصل یہی اس رجحان کی معنویت ہے۔ حُسن کی نئی دریافت زندگی سے گریز نہیں ہے۔ بلکہ حقیقت سے بے پناہ محبت ہے، حُسن کی عبادت ہے۔ حُسن کا ادراک گیان اور تپسیا ہی سے ہو سکتا ہے۔ اس ادراک کے ساتھ ہی الفاظ کی تخلیق ہوتی ہے۔ حسن کی نئی دریافت الفاظ کی بھی نئی دریافت ہے۔ تخلیقی آرٹ میں دو جمالیاتی لکیریں ہوتی ہیں۔ گیان اور تپسیا سے پایا ہوا "امیج" —— اور اسکی آواز —— "امیج" کی آواز سے جمالیاتی قدر پیدا ہوتی ہے۔ کن ٹاکا نے اس خیال کی حمایت کی ہے۔ ہندوستانی جمالیات کی تاریخ میں اس فلسفیانہ خیال کی پہچان ادبیات میں زیادہ ہوگی —— سنسکرت تامل اور بنگالی زبانوں کے قدیم ادب میں اس خیال کی داخلی شہادتیں موجود ہیں۔ کہیں موضوع کی اہمیت زیادہ ہوگئی ہے اور کہیں اسلوب کی۔ لیکن یہ بنیادی جمالیاتی رجحان کسی نہ کسی صورت میں موجود ضرور ہے۔

پانچواں اہم جمالیاتی رجحان "علامتی جمالیاتی" رجحان ہے۔ قدیم ہندوستانی فن کاروں نے جب یہ محسوس کیا کہ تخلیقی آرٹ میں "علامیت" موجود ہے تو انہوں نے اپنے طور پر "کلا" اور آرٹ کے حُسن کے لئے اسے ایک بنیادی جمالیاتی قدر قرار دیا فطرت کی حسیاتی پیشکش اور انسان کے جذبہ اور احساس کے حسیاتی[۳] اظہار میں علامتیں موجود ہوتی ہیں۔ نفسیاتی[۳] فکر اسی منزل پر زیادہ

ہو جاتی ہے۔ یہ خیال بھی تھا کہ غیر ارضی عناصر کو ذہن جب حرکت، تراش، خراش
رنگ، نغمہ اور الفاظ میں پیش کرتا ہے تو ان کی صورتیں علامتی ہو جاتی ہیں خیال
کی علامتی صورت کا احساس ملتا ہے۔ اس رجحان نے اس حقیقت کو واضح کیا
کہ یہ علامتی صورت ہی حسن ہے۔ سچائی حسن کی ایسی صورت میں نمایاں ہوتی
ہے۔ تخیل اور حسیاتی کیفیتوں کی اہمیت زیادہ ہو جاتی۔ "شو کی تیسری آنکھ"
جلالت کی علامت تھی۔ ممکن ہے اسی حسیاتی تصور سے علامت پسندی کا
جمالیاتی رجحان ابھرا ہو ——— وژن نے شو کی تیسری آنکھ کو دیکھا اور
شدت سے محسوس کیا تھا۔ اس طرح گوتم بدھ کے مقدس "پہیئے" (WHEEL)
کی جمالیاتی علامیت کا تصور تاریخ کے مختلف عہد میں ملتا ہے۔ جلال و جمال
کی ان دونوں علامتوں نے ہندوستانی جمالیات میں سوچ و فکر کو بہت
آگے بڑھایا ہے۔ اعلیٰ تخلیقی آرٹ کے لئے زبردست روحانی قوتوں اور
داخلی آزادی کو ضروری قرار دیا گیا۔ کشمکش اور خصوصاً "فطرت اور تقدیر کے
تصادم میں جو جمالیاتی تجربے سامنے آئے ہیں۔ ان میں یہ ——— رجحان
موجود ہے۔ آفاقی جذبوں کے اظہار اور حسن مطلق کے جلال و جمال کے پہلوؤں
میں یہ رجحان شدت سے محسوس ہوتا ہے۔ بھرت اور ان کے شاگردوں نے
ڈراما، شاعری، موسیقی اور مصوری کی اعلیٰ قدروں پر سوچتے ہوئے اسی جمالیاتی
رجحان کو پیش کیا ہے۔ "رس" آفاقی، خودی، آفاقی جذبہ اور اظہار بیان کے
مختلف پہلوؤں پر ان علمائے جمالیات کی بحثوں کا تجزیہ کیا جائے تو معلوم
ہوگا کہ انہوں نے مختلف پہلوؤں کو اسی رجحان سے سمجھنے کی کوشش کی ہے
ان کے نزدیک "الفاظ" کی اہمیت اسی وجہ سے زیادہ ہے۔ ذہنی اور روحانی
اور آفاقی اور غیر ارضی حسیاتی پیکروں کے اظہار کے لئے انہوں نے الفاظ

کی معنویت اور ان کے حسن کو اپنے طور پر سمجھانے کی کوشش کی تھی۔ ان کا خیال تھا کہ اعلیٰ تجربوں کے اظہار سے الفاظ کے روایتی اور جامد معانی بدل جاتے ہیں۔ ان میں نئی معنویت آجاتی ہیں۔ ان کا آہنگ بدل جاتا ہے انہیں بڑی وسعت اور گہرائی آجاتی ہے۔ "ابی دھے" "تت پاریا" اور "لاکسہ" جیسی اصطلاحوں سے اس جمالیاتی رحجان کی وضاحت کی گئی ہے۔ آنند وردھن نے "دیانگر" کی اصطلاح سے تخلیقی آرٹ کی علامیت کو سمجھنے کی کوشش کی تھی۔ اس نے جمالیاتی اشاروں یا علامتوں کی تقسیم اس طرح کی تھی:۔

(۱) موضوع کی علامیت (وستو)

(۲) الفاظ کی علامیت (النکار)

اور (۳) جذبے کی علامیت (رشادی)

سنسکرت، تامل، تلگو، بنگالی اور دوسری زبانوں کے قدیم آرٹ کا مطالعہ کیا جائے تو محسوس ہوگا کہ شعرا نے خصوصاً "الفاظ کی علامتی اہمیت اور اظہار بیان کے جمالیاتی اشاروں کو زیادہ اہم سمجھا ہے۔ جمالیاتی اظہار سے جمالیاتی تجربہ کا پیکر ابھرتا ہے۔ اگر لفظ اور جذبے میں ہم آہنگی نہ ہو تو جمالیاتی تجربہ شاعر کے ذہن میں کچھ اور ہوگا اور اظہار میں کچھ اور آنند وردھن کی تقسیم بہت اہم ہے۔ اس لئے کہ تینوں کی علامیت کا جمالیاتی رحجان ہندوستانی جمالیات میں ایک مستقل عنوان بن گیا ہے۔

اس رحجان کے ساتھ بنیادی جذبوں کے باطنی ادراک کی قدر و قیمت کا احساس پختہ ہوتا ہے۔ تحت الشعور اور لاشعور اور نفسیاتی کیفیتوں کی طرف قدیم ہندوستان کے سوچنے والوں کا یہ نہایت ہی معانی خیز اشارہ تھا میں نے اسی رحجان کو آزاد علامتی فکر اور علامتوں کی باطنی اور داخلی معنویت

اور لفظ اور روح کی آواز کے رشتوں کا ادراک کہا ہے۔ کشمیری "شیوازم" نے اس رجحان کو اور پختہ کر دیا اور تخلیقی آرٹ میں یہ ایک بنیادی تصوّر بن گیا۔

جو حضرات یہ سمجھتے ہیں کہ ہندوستانی جمالیات میں صرف اسلوب اور اظہار کے حُسن کا خیال ہے، وہ غلط سوچتے ہیں۔ موضوع، اسلوب اور جذبہ اور تخیل کی وحدت کا احساس ہر دور میں موجود ہے۔ ہندوستانی جمالیات کے مطالعے کے تین ذرائع ہیں۔ (۱) تخلیقی آرٹ (۲) فن کاروں کے خیالات (۳) علمائے جمالیات (قواعد نویس۔ ڈرامہ۔ شاعری موسیقی اور سنگ تراشی پر سوچنے والے ان میں شامل ہیں) کے تصورات۔ کسی بھی عہد میں موضوع اور اسلوب کا مطالعہ الگ الگ نہیں ہوا ہے۔ اسلوب یا الفاظ کی جمالیات کو سمجھنے کی کوشش دراصل 'کلا' کو سمجھنے کی کوشش ہے۔ رجحانات مختلف ہیں۔ اسلوب کی جمالیات پر سوچنے کا مقصد یہی ہے کہ آرٹ کی روح کو سمجھا جائے تخلیقی آرٹ کے مطالعے میں یہ ممکن بھی نہیں کہ صرف ایک پہلو کا مطالعہ اس طرح ہو کہ دوسرے پہلوؤں سے کوئی رشتہ ہی نہ رہے۔

"رس" ہندوستانی جمالیات کی ایک قدیم معانی خیز اصطلاح ہے۔ اس اصطلاح سے تخیل میں وُسعت پیدا ہوتی ہے۔ اس کی اہمیت کا اندازہ کرنا مشکل ہے۔ سنگھار رس (رومانیت) کرون رس (ٹریجڈی)، رود رس (پر جلال تجربے) ہاسیا رس (طربیہ) ویر رس (ایپک) اور دوسری اصطلاحوں کو اسی لفظ نے معنویت دی ہے۔ رس کے لغوی معانی ہیں۔ مٹھاس۔ خوشبو لذت ہندوستانی جمالیاتی میں اسے منفرد احساس۔ جذباتی ارتکاز اور گیان کے لئے عموماً استعمال کیا گیا ہے۔ قدیم ڈرامہ اور شاعری کے لئے 'رس' ضروری قرار دیا گیا ہے۔ قدرت یا فطرت کے حُسن میں یہ جمالیاتی عنصر یا خصوصیت

نہیں ہے۔ ہندوستان کے قدیم سوچنے والوں نے اس خیال کا اظہار کیا ہے اور اس کی وجہ یہ بتائی ہے کہ انسان کے ذہن میں سے خارج اور باطن کا ایک رشتہ قایم ہوتا ہے اور اسی رشتے میں "رس" ہوتا ہے۔ ذہین انسانی اور باطنی قوتوں پر سنجیدگی سے سوچنے کے بعد رس کا جمالیاتی تصور پیدا ہوا ہے۔ اس رشتہ کی مٹھاس، خوشبو اور لذت سے تخلیقی آرٹ میں منفرد احساس کا اظہار ہوتا ہے اور جذباتی ارتکاز کی صورتیں نظر آتی ہیں۔ فن کار کے سامنے ایک جذباتی فضا (وی بھاؤ) ہوتی ہے۔ وہ اس فضا سے رشتہ قایم کرتا ہے اور بہت سی تبدیلیاں آجاتی ہیں۔ تبدیلی کا یہ عمل (انو بھاؤ) ذہن سے تعلق رکھتا ہے۔ جمالیاتی عناصر سے ذہن کا رشتہ قایم ہو جاتا ہے تو جمالیاتی تجربوں کا اظہار ہوتا ہے لیکن ذہن ہی مرکز ہوتا ہے۔ عناصر فطرت یا جذباتی فضا کی کوئی حقیقت مرکز نہیں بنتی وہ ویبھ بھاؤ سے تخلیقی پیکر یا جمالیاتی تجربہ سامنے آجاتا ہے۔ رس، جمال ہی کا ایک نام ہے۔ ممکن ہے شِو کے ارچ ٹائپ نے رس کا یہ تصور دیا ہو۔ "کائناتی حرکت" روح کی آزادی اور ذہن یا دل کی مرکزیت (شیو کے رقص کا مرکز) کے [3] حسیاتی اور داخلی احساسات اس اصطلاح کی تہہ دار معنویت سے گہرے طور پر وابستہ ہیں۔

"ہندوستانی جمالیات" کی پانچ سو سال کی تاریخ میں اس اصطلاح کی معنویت پھیلی ہوئی ہے۔ "ناٹیہ شاستر" (بھرت) میں ڈرامہ کی قدروں پر اپنے خیالات کا اظہار کرتے [6] ہوئے بھرت نے "رس" کی معنویت کو اپنے طور پر سمجھایا ہے۔ "برہما" "وشنو" اور "مہیشور" کے پیکروں سے جذباتی رشتے سے ڈرامہ کی تخلیق ہوئی اور اس کے ساتھ ہی "رس" کی جمالیاتی قدر کا احساس ہوا۔ ناٹیہ شاستر نے آنکھ اور کان کے [3] حسیاتی تجربوں کو سب سے زیادہ اہمیت دی ہے۔ آہستہ آہستہ ہندوستان جمالیات میں چھونے چکھنے اور سونگھنے کے احساسات کا اندازہ ہوا۔ عورت کے

ارچ ٹائپ نے حواسِ خمسہ کو بیدار کرنے اور "رس" کی معنویت کو تہہ دار بنانے میں یقیناً بڑی مدد دی ہے۔ بھرت نے بھی اسٹیج پر "عورت" کو جذبات کا مکمل پیکر بنانے کا مشورہ دیا ہے۔ "ناٹیہ شاستر" میں "رس" کوئی فلسفیانہ اصطلاح نہیں ہے بلکہ جمالیاتی تجربے کے باطنی حُسن کا علامیہ ہے جس سے خارج اور باطن کی ذہنی۔ جذباتی تخیلی اور احساساتی وحدت کا خیال اُبھرتا ہے۔

قدیم ہندوستانی جمالیات ہیں۔ "وستو" (مواد۔ موضوع) "النکار" (ڈکشن) اور "رس" کی علامتیں جمالیاتی رجحانات کو سمجھنے میں بہت مدد کرتی ہیں۔ "رس" نے الفاظ کے باطنی نغمے اور رس کو سمجھایا اور فن کار، کائنات اور قاری کے رشتوں میں ایک وحدت پیدا کی۔

"رس" کی جمالیاتی اصطلاح سے قاری (سامعین بھی) کی ذہنی کیفیت اور تاثرات کو سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ اہم بات ہے کہ تخلیقی اظہار کے بعد ڈرامہ دیکھنے والوں اور نغمہ سُننے والوں کا ذہن کس طرح متاثر ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں تین باتوں کی طرف اشارہ ملتا ہے۔

"آرٹ کی فضا"

"تاثرات"

"سامعین کا ذہن اور ان کے جذبات"

قاری یا سامعین کا ذہن آرٹ کی مخصوص فضا سے متاثر ہوتا ہے اس لئے کہ یہ فضا مختلف ہوتی ہے جذبات میں کچھ رنگوں کی آمیزش ہو جاتی ہے۔ ذہن، خوشبو، مٹھاس اور لذّت فنکار کے منفرد احساس، جذباتی ارتکاز اور گیان کا مرکز بن جاتا ہے۔ پوری جذباتی فضا (دی بھاؤ اور اندبھاؤ) سے ذہن ہم آہنگ ہو جاتا ہے؛

فضا ابن فیضی

آساں نہیں غالب ہونا

میرے دیدہ ورو! آساں نہیں غالب ہونا
بڑی پیچیدہ و دشوار ہیں۔ راہیں اُس کی
اور بازار سے لے آئے اگر ٹوٹ گیا
آئینہ تو نہیں ذہن اُس کا، نگاہیں اُس کی

وہ سخن شیوہ وہ صورت گرِ وجدان و شعور
اُس نے لفظوں کو معانی کے خط و خال دیئے
رکھ سکا اپنی خراشوں پہ نہ مرہم لیکن
قالبِ شعر میں لوح اور قلم ڈھال دیئے

اُس کے پاس آئی تو تخیل کو معراج ملی
اُسکے آہنگ کے کانٹے پہ تُلی صنفِ غزل
"گرد گرد" اُسکی نگاہوں میں رہا "جلوۂ گل"
اُسکی گفتار کی موجوں سے ڈھلی صنفِ غزل

پہلے اتنا تھا کسے عظمتِ فن کا احساس
فکر کو اُس نے یہ پہنائی و گیرائی دی
اپنی خاطر نئے معیار تراشے اُس نے
شاعری کو نیا افسوں نئی رعنائی دی

دی حکیمانہ نظر اُس نے سخن دانوں کو
معجزہ اُس کا ہے "اردوئے معلّٰی" کی تراش
بن سکا کون یہاں اُسکی ذہانت کا حریف
یہ بداعت یہ بلاغت یہ توازن یہ تلاش

خامہ انگشت بدنداں ہے اسے کیا لکھئے
اس کی شوخی میں متانت کے جو پہلو نکلے
کتنی طرار ہے آرائشِ معنی کی نمود
جیسے اترا کے کسی کنج سے آہو نکلے

اُس کے چبھتے ہوئے تیور کی کھنک میں گھل کر
اک نئی لے نئی آواز، غزل میں اُبھری
ایک بھرپور توانائی معیار لئے
اک نئے عہد کی آواز غزل میں اُبھری

گرمیِ جوشِ قدح سے ہے چراغاں اُس کا
اس کی آشفتگیِ شبنم میں شرر گھول گئی
آنکھیں ملتے وہ مرے عہد کے فن کار اُٹھے
اس کی آواز تو صدیوں کی تہیں کھول گئی

شوخیِ نغمۂ بیدلؔ کی "بہار ایجاد" کی
سامنے اُس کے اب آتے ہوئے شرماتی ہے
جو مرے جسم میں ہے شعر و بصیرت کی وہ رُوح
اُس کے جذبے کی صداقت کی قسم کھاتی ہے

حسنِ اظہار کی یہ شیوہ گری عام کہاں
اک نیا طرزِ بیاں ڈھونڈ نکالا اُس نے
کچھ اُسے دے نہ سکا جز بجز اک جبرِ حیات
اپنے آغوش میں اُس دور کو پالا اُس نے

میرا ہم پیشہ و ہم مشرب و ہمراز تھا وہ
بوسۂ لب کی طرح شہد ہیں باتیں اُس کی
جس کے بازو پہ کھلیں اُس کے سخن کے گیسو
نیند اسکی ہے دماغ اُس کا ہے، راتیں اُس کی

اپنے حسرت کدۂ جاں کا وہ رنداں تھا
اُس کے لہجے میں غمِ زندگی، لو دیتا ہے
کر گئی اس کو گداز، اس کی برجستہ نفسی
شمع جلتی ہے تو فانوس بھی لَو دیتا ہے

جانئے اُس کی طبیعت کو سراپردۂ غیب
اُس کے اشعار کو گنجینۂ معنی کہئے
کوئی اور ایسا تو اُس کے سوا اب تک نہ ہوا
زیب دیتا ہے اُسے جس قدر اچھا کہئے

میرے دیدہ ورو! آساں نہیں غالبؔ ہونا
بڑی پیچیدہ و دُشوار ہیں راہیں اُس کی
اور بازار سے لے آئے اگر ٹوٹ گیا
آئینہ تو نہیں، ذہن اُس کا، نگاہیں اُس کی

بقیہ کاشر چند امتیازی خصوصیات

(صفحہ نمبر ۲۹ سے آگے)

کے قارئین اس طرف متوجہ ہو جائیں اور اس سوال کا حل ڈھونڈ نکالیں۔

(نوٹ) میں نے کشمیری زبان کے ان دو مصدروں یُن اور کرُن کی مثالیں صرف اس لئے دی ہیں کہ یُن کا ماضی آو اردو کے آنا کے ماضی آیا سے ملتا جُلتا ہے اور کرُن مصدر بہت ساری پراکرتوں کا مشترکہ مصدر رہا ہے ۔ ان کے صیغوں کی صحیح شکل اُردو زبان کے حروفِ تہجی میں پیش کرنا ناممکن ہے۔ اسلئے انہیں کشمیری اعراب میں لکھا گیا ہے۔ شیرازہ کے اُردو دان قارئین ان کا ٹھیک ٹھیک تلفّظ جاننے کے لئے کسی کشمیری سے رجوع ہونے کی مہربانی کریں۔

(باقی آیندہ)

اقبال ناتھ

کاشُر ـــــــ چند امتیازی خصوصیات

زبانوں کا علم رکھنے والے لوگ جانتے ہیں کہ ہر زبان کی اپنی خصوصیتیں ہوا کرتی ہیں۔ یہ خصوصیتیں نہ پائی جائیں تو زبان زبان نہیں رہتی بولی بن جاتی ہے۔ یہی حال ہماری زبان کشمیری کا ہے۔ جہاں تک اس زبان کے سرچشمہ کا تعلق ہے۔ مختلف ایام میں مختلف عالموں نے مختلف زبانوں کو کشمیری زبان کا سرچشمہ قرار دیا ہے لیکن اکثر علماء کا اس بات پر اتفاق ہے کہ یہ بھی شمالی ہندوستان کی اکثر و بیشتر زبانوں کی طرح ایک پراکرت ہے اور اس کا سرچشمہ ان ہی کی طرح سنسکرت ہے رہا یہ سوال کہ سنسکرت کے ساتھ اس کا شجرہ نسب براہ راست مل جاتا ہے یا کئی پشتوں کے بعد اس سوال کا جواب بھی مختلف عالموں نے مختلف ہی دیا ہے عام خیال یہ ہے کہ یہ زبان ایک خاص درد زبان کی ترقی یافتہ شکل ہے۔ اس زبان پر سنسکرت کا بھی گہرا اور نمایاں اثر موجود ہے اور فارسی، ترکی، پنجابی اور عربی وغیرہ زبانوں کا بھی۔ ان زبانوں سے لئے ہوئے الفاظ عام طور پر اسموں کی صورت میں اسی میں موجود پائے جاتے ہیں۔ اس کے مصدروں میں سے کئی ایک ایسے ہیں جو سنسکرت زبان سے براہ راست یا قدیمی پراکرتوں سے بالواسطہ طور پر حاصل کئے گئے ہیں۔ تاہم اس زبان کی گرامر اس کی اپنی چیز ہے اور جیسا کہ اوپر لکھا جا چکا ہے۔ یہی چیز ہے جو اسے زبان کا درجہ دلاتی ہے آج کی

صحبت میں اس زبان کی ضمیروں کی بعض ایسی خصوصیتیں لکھی جاتی ہیں جو اردو اور دیگر علاقائی زبانوں میں نہیں پائی جاتیں اور جن کی بدولت یہ ایک الگ زبان کا درجہ رکھتی ہے۔

کشمیری زبان میں اردو وغیرہ کے مقابلہ میں ضمیروں کی تعداد کہیں زیادہ ہے۔ اردو میں واحد غائب مذکر اور واحد غائب مؤنث کے لئے ایک ہی ضمیر "وہ" پائی جاتی ہیں۔ آج کل اہلِ زبان جمع غائب مذکر اور جمع غائب مؤنث کا کام بھی ایسی سے لیتے ہیں۔ بے جان چیزوں کے لئے بھی ایسی کا استعمال کیا جاتا ہے۔ کشمیری میں ایسی کوئی بات نہیں پائی جاتی۔ اس بارے میں یہ زبان سنسکرت سے زیادہ نزدیک ہے۔ ہم واحد غائب مذکر کے لئے "سُ" واحد غائب مؤنث کے لئے 'سَ' ان کے جمع کے صیغوں کے لئے بالترتیب "تِم" اور "تِمہ" کا استعمال کرتے ہیں۔ بے جان چیزوں کے لئے "ہُہ" کا استعمال کیا جاتا ہے۔ جس کی جمع مذکر کی صورت میں "ہِم" اور مؤنث کی صورت میں "ہِمہ" ہوتی ہے۔ "ہُہ" اور اس کی جمع کی صیغے جانداروں کے لئے بھی مستعمل ہیں۔ مخاطب کی ضمیر مذکر اور مؤنث دونوں کے لئے "ژٕ" (جمع "توہی") اور متکلم کی مذکر اور مونث کی ضمیر "بہٕ" (جمع "اَسی) استعمال میں لائی جاتی ہے۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ یہ ضمیریں (جنہیں میں بنیادی ضمیروں کے نام سے موسوم کروں گا) اپنے صیغۂ واحد کی شکل میں نہایت مختصر سی ہیں اور صرف ایک حرف اور حرکت سے بنی ہیں۔ انہیں ایکبار پھر دیکھئے (۱) "سُ" وہ ایک مرد (۲) "سٕ" وہ ایک عورت (۳) "ہُہ" وہ ایک جاندار یا چیز (۴) "ژٕ" تو ایک مرد یا عورت اور (۵) "بہٕ" میں ایک مرد یا عورت۔

ضمیروں کا تو ہر زبان میں یہ فایدہ ہوتا ہے کہ کوئی اسم بار بار نہ دہرانا پڑے خصوصاً ایک ہی سادہ یا مرکب جملے میں یا ایک ہی پراگراف کے دوران کشمیری

میں بھی ان سے یہ کام لیا جاتا ہے۔ ایسی صورت میں یہ بنیادی ضمیریں اُردو کی طرح ہی فعل کے صیغوں سے پہلے اور ان سے الگ لی جاتی ہیں۔ مگر کشمیری میں یہ ایک خصوصیت پائی جاتی ہے کہ یہاں ایک ہی سادہ یا مرکب جملہ میں ان ضمیروں کا بھی بار بار استعمال نہیں ہوتا۔ ایسا کرنے کے لئے ان سے قطعی الگ اور جُداگانہ دوسری قسم کی ضمیریں برتی جاتی ہیں۔ ایسی ضمیریں اُردو وغیرہ زبانوں میں سرے سے پائی نہیں جاتیں۔ اس مضمون میں انہیں قیاسی ضمیروں کے نام سے موسوم کیا جائے گا لیکن اس نام سے یہ نہیں سمجھا جانا چاہیئے کہ یہ ضمیریں سچ مچ ہی قیاسی ہیں۔ حقیقت میں اس کا استعمال کشمیری زبان میں اس بہتات سے ہوتا ہے کہ یہ اس زبان کی جان قرار دی جاسکتی ہیں۔ انہیں دو قسموں میں بانٹا جاسکتا ہے (۱) وہ قیاسی ضمیریں جو فاعل کی نشاندہی کرنے کے لئے استعمال میں لائی جاتی ہیں اور (۲) وہ جو فعلوں کی نشاندہی کرتی ہیں۔ دونوں صورتوں میں یہ ضمیریں فعل کے صیغوں کے پیچھے جوڑ دی جاتی ہیں اور فعل سے الگ ہو کر ان کا نہ کوئی معنی رہتا ہے اور نہ کوئی استعمال۔ فعل کے ساتھ جُڑ کر یہ اُسی کا حصّہ بن جاتی ہیں اور یہ مرکب صیغہ ایک اکیلا لفظ بنتا ہے۔

ان کے استعمال کے متعلق کچھ لکھنے سے پہلے یہ بات ضروری دکھائی دیتی ہے کہ کشمیری زبان کے ایک دو مصدر بھی یہاں لکھ دئے جائیں۔ کشمیری مصادر بھی یا لازم ہوں گے یا متعدی مطلب یہ ہے کہ ایسے مصادر یا تو مفعول نہیں چاہیں گے یا چاہیں گے۔ کشمیری زبان کا مصدر "یُن" لیجیئے۔ جو آنا کا مترادف ہے اور کرُن جو کرنا کا مترادف ہے۔ یُن لازم ہے اور کرُن متعدی۔ اب یہ بات بھی یاد رکھیئے۔ کہ کشمیری زبان میں کوئی لازم مصدر قطعی طور پر لازم نہیں ہوتا۔ اس کا یہ مطلب ہے کہ ایسے مصدر جو مفعول کے محتاج نہیں بھی ہیں۔ کشمیری میں ایک عجیب طرح سے

متعدی بنائے جاتے ہیں۔ یہ مفعول بھی قیاسی کہلائے جا سکتے ہیں اور متعدی مصدروں کی تو بات ہی نہیں۔ فاعل دونوں قسموں کے مصدروں کا ہوتا ہی ہے۔

اب "یِن آنا" مصدر کو لیجئے۔ اس کے ماضی کے صیغے اس طرح بنتے ہیں (الف) جب آنے والا (فاعل) مذکر ہو۔

(۱) سُس آئُر ـــــ وہ آیا

(۲) تِم آیہ ـــــ وہ آئے

(۳) ژِ آکھ ـــــ تو آیا

(۴) تُوہی آیے وٕ ـــــ آپ آئے

(۵) بہ آس ـــــ میں آیا

(۶) اَسی آیہ ـــــ ہم آئے

اور (ب) جب آنے والا (فاعل) مؤنث ہو۔

سہ آیہ ـــــ وہ آئی

تمہ آیہ ـــــ وہ آئیں

ژِ آیکھ ـــــ تو آئی

تُوہی آیے وٕ ـــــ آپ آئیں

بہ آیس ـــــ میں آئی

اَسی آیہ ـــــ ہم آئیں

اب دیکھئے قیاسی ضمیریں ان کے ساتھ کس طرح جڑ جاتی ہیں اور مفعول کی نشان دہی کرتی ہیں۔ پہلے لیجئے اوپر (الف) کا پہلا صیغہ سُس آو اور دیکھئے

سُس آ (و) سس = وہ آیا اس کے پاس

سُس آ (و) کھ = وہ آیا ان کے پاس

سُس آ (دُ) یے = وہ آیا تیرے پاس

سُس آ (دُ) وُ = وہ آیا آپ کے پاس

سُس آ (دُ) م = وہ آیا میرے پاس

سُس آؤ = وہ آیا ہمارے پاس

پھر لیجئے فہرست (ب) کا پہلا صیغہ سَہ آیہ (وہ آئی)

۱- سَہ آیس ——— وہ اس کے پاس آئی

۲- سَہ آیکھ ——— وہ ان کے پاس آئی

۳- سَہ آیی ——— وہ تیرے پاس آئی

۴- سَہ آیے وُ ——— وہ آپ کے پاس آئی

۵- سَہ آیم ——— وہ میرے پاس آئی

۶- سَہ آیہ ——— وہ ہمارے پاس آئی - اور یہی حال باقی صیغوں کا بھی ہے۔

اسی طرح ہم دیکھتے ہیں کہ س، کھ، اُیے یا ای، وُ اور م یہ پانچ حروف مفعولی ضمیروں کا کام دیتے ہیں اور لازم مصدروں کے ماضی، حال، مستقبل وغیرہ سبھی صیغوں کے ساتھ جڑ کر مفعول کی نشان دہی کرتے ہیں۔ یہ بات اُوپر لکھی جا چکی ہے کہ صیغوں سے الگ، یہ سب حروف مہمل ہیں اور بولنے میں بالکل نہیں آتے۔ یہ بات بھی یاد رکھنے کے لائق ہے کہ ایسے موقعوں پر صرف "پاس" ہی مفعول نہیں ہوتا۔ اس کی جگہ اور بھی کئی قیاسی مفعول برتے جاتے ہیں۔ جن کا تذکرہ یہاں نہیں کیا جائے گا۔ اور جن کا سمجھنا اُردو دان اصحاب کے لئے مشکل ہے۔

اب لیجئے متعدی مصدر کرن کو۔ یہ بات صاف واضح ہے کہ اس کے لئے قیاسی مفعولوں کی ضرورت سے ہی نہیں۔ کیونکہ اس کا اپنا مفعول ہوتا ہی ہے۔ ایسے

مصدروں میں فاعلی اور مفعولی دونوں قسم کی ضمیریں جُڑ جاتی ہیں اور جیسا کہ صاف ظاہر ہے۔ ان کے ملاپ کے بعد بننے والے صیغے پیچیدہ بن جاتے ہیں۔ اُردو وغیرہ زبانوں میں ایسی کوئی بات نہیں ہوتی۔ اب مثالیں لیجئے۔ پہلے لیجئے کرنؔ کا ماضی کا صیغہ کوٗر اور اُسے بنیادی ضمیروں سے جوڑ دیجئے۔

(۱) تمہٖ کوٗر ـــــ اس ایک مرد یا ایک عورت نے کیا

(۲) تمو کوٗر ـــــ ان سب مردوں یا عورتوں نے کیا

(۳) ترٕے کوٗرتھ ـــــ تم ایک مرد یا ایک عورت نے کیا

(۴) توہہ کوٗرو ـــــ آپ سب مردوں یا سب عورتوں نے کیا

(۵) میہ کوٗر ـــــ میں (ایک مرد یا ایک عورت) نے کیا

(۶) اسہ کوٗر ـــــ ہم (مردوں یا عورتوں) نے کیا

انہیں صیغوں کو قیاسی فاعلی ضمیروں کے ساتھ جوڑا جائے تو ان کی یہ شکل ہو جائے گی (قیاسی فاعلی ضمیریں یہ ہیں:۔ ن، کھ، تھ، وٕ اور م)

(۱) کوٗرن ـــــ تمہٖ کوٗر

(۲) کوٗرکھ ـــــ تمو کوٗر

(۳) کوٗرتھ ـــــ ترٕے کوٗرتھ

(۴) کوٗروٕ ـــــ توہہ کوٗرو

(۵) کوٗرم ـــــ میہ کوٗر

(۶) کوٗر ـــــ اسہ کوٗر۔ ان صیغوں کے ساتھ فاعلی ضمیریں بولنے کی ضرورت نہیں رہتی

اب انہی کے ساتھ مفعولی ضمیریں بھی جوڑ دیجئے۔ پہلے لیجئے کوٗرن کو اور اس کے ۶ صیغے دیکھئے۔

(۱) کوٗرنس اُس نے اس کے لئے کیا۔ کوٗر۔ ماضی کا صیغہ ۔ن فاعلی قیاسی ضمیر س مفعولی قیاسی ضمیر
(۲) کوٗرنکھ 〃 ان 〃 〃 〃 〃 〃 +ن 〃 〃 +کھ 〃 〃
(۳) کوٗرنے 〃 تیرے 〃 〃 〃 〃 +ن 〃 +اَے 〃 〃
(۴) کوٗرنو 〃 آپ 〃 〃 〃 〃 +ن 〃 + ؤ 〃 〃
(۵) کوٗرنم 〃 میرے 〃 〃 〃 〃 +ن 〃 + م 〃 〃
(۶) کوٗرنُ 〃 ہمارے لئے کیا 〃 〃 +ن 〃 + × × ×

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ ایک ہی لفظ جو حقیقت میں ایک مُرکب لفظ ہے اور صیغہ ہے فعل، فاعل اور مفعولی تینوں کی نشان دہی کرتا ہے۔ کوٗر کھ وغیرہ صیغوں کی شکلیں بھی دی جائیں تو مضمون بہت لمبا ہو جائے گا۔ یہی حال حال اور مستقبل وغیرہ زبانوں کا بھی ہے۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ کشمیری زبان میں تین قسموں کے ضمیر استعمال کئے جاتے ہیں۔ بنیادی ضمیر۔ قیاسی فاعلی ضمیر اور قیاسی مفعولی ضمیر۔ ان میں سے موخر الذکر دو ضمیروں کا استعمال کشمیری زبان کے ساتھ مخصوص ہے۔ ہاں آج کل کی فارسی زبان میں قیاسی مفعولی ضمیروں کا وجود ضرور پایا جاتا ہے۔ اس زبان کی ایسی ضمیریں ش، اور ت ہیں۔ ان کا استعمال عام ہے۔ مثالیں گفتم سے گفتمش۔ میں نے اُسے کہا اور گفتمت۔ میں نے تم سے کہا ہیں۔ یہ تاہم صرف معمولی ضمیریں ہیں۔ فاعلی ضمیریں فارسی زبان میں بھی نہیں پائی جاتیں اور یہ کشمیری زبان کا خاصہ ہیں۔

ہر کوئی یا جاننے کی خواہش رکھتا ہو گا کہ کشمیری میں یہ قیاسی فاعلی اور مفعولی ضمیریں کہاں سے آئیں؟ اگر اس سوال کا جواب مل جائے تو آریائی زبانوں کے شجرہ نسب میں کشمیری زبان کا مقام طے کرنا آسان ہو جائے گا اور ایک ایسا سوال حل ہو جائے گا جس نے زباندانوں کو ایک عرصے سے تنگ کر رکھا ہے۔ میں چاہتا ہوں کہ "شیرازہ"

{باقی صفحہ ۲۳ پر}

شہاب جعفری

وجدان

رات کتنا نور تھا
بوجھ سے تابندگی کے جھک گیا تھا آسماں
لحظہ لحظہ گر رہی تھیں کہکشاں کی پتیاں
کھل رہی تھیں چاندنی کی کونپلیں
گھل رہی تھیں روشنی کی رفعتوں پر پستیاں
چاند کے سینے سے گویا دل نکل آیا تھا
دھرتی پر اُتر آئی تھیں میرے سورجوں کی بستیاں

سورجوں کی بستیوں میں
ہر طرف سورج ہی سورج
میرے اپنے لوگ
میری آتما کے ان گنت انجانے روپ
اک دوسرے سے اس قدر سب آشنا
سارے روپ اک دوسرے میں نور کی مانند یوں تحلیل
جیسے میرے اندر میرا "میں"

"میں"

کس قدر روشن ہیں اب ارض و سما
نور ہی نور آسماں تا آسماں
میرے اندر ڈوب کر ابھرتے ہوئے سورج کئی
جسم میرا روشنی ہی روشنی
پاؤں میں میرے نور کے پاتال ہیں
ہاتھ میرے جگمگاتے آسمانوں کو سنبھالے
سر براہ ——— کاندھوں پہ اک سورج
کہ نادیدہ خلاؤں سے پرے ابھرا ہوا
اور زمیں کے روز و شب سے چھوٹ کر
آگہی کی تیز رو کرنوں پہ میں اڑتا ہوا
چار جانب اک سہانی تیرگی کی کھوج میں نکلا ہوا۔

نور محمد بٹ

صوفیانہ موسیقی

عشق و محبت، نفرت و حسد، فخر و امتیاز، یاس و ناامیدی، انسانی طبیعت کی ایسی کیفیات ہیں جن سے اس کی جذباتی شخصیت تعبیر ہے۔ اس کی جسمانی شخصیت میں جو تبدیلیاں ظہور پذیر ہوتی ہیں۔ وہ بہت دیر تک عمر کی مقررہ منزلوں تک پہنچنے پر نمایاں شکل اختیار کرتی ہیں لیکن جذباتی شخصیت اتنی بے ہنگم اور ناپائدار ہوتی ہے کہ پل پل میں اس کا حلیہ بدل جاتا ہے۔ دیکھو تو چہرے پر مسکراہٹ ہے خوشی سے پھولے نہیں سماتا پھر دیکھو تو آنکھوں سے مایوسی ٹپکتی ہے اور چہرے پر پژمردگی چھائی ہوئی ہے۔ انسانی نفسیات کی یہ کیفیت چاہے آپ اس کے عصبی نظام پر اس کے ارادہ کی گرفت کا فطری فقدان تصور کیجئے یا اسے انسانی معاشرہ کی پیداوار کہہ دیجئے یہ ایک کھلی حقیقت ہے کہ انسان جذباتی طور پر ہر لحظ بہروپئے کی طرح بدلتا رہتا ہے لیکن عمر گذرنے کے ساتھ ساتھ جذبات کی عارضی لمحاتی تبدیلی کے باوجود جسمانی شخصیت کی تبدیلی کے شانہ بشانہ جذباتی شخصیت میں بھی تبدیلی کا عمل برابر جاری رہتا ہے جو ایک ٹھوس شکل اختیار کرتا ہے جس طرح ہر فرد کے خدو خال تو وہی رہتے ہیں جو اسے اس کے بچپن یا نوجوانی کی دین ہوتے ہیں والبتہ جو نمایاں تبدیلی عمر کے خاص مراحل میں واقع ہوتی ہے وہ اس کے

چہرے اور اس کی چال ڈھال یا وضع قطع سے ضرور ٹپکتی ہے) اس طرح اس کی جذباتی شخصیت میں عشق و محبّت یا نفرت و حسد کے جذبات پر بھی تصوف کا رنگ چھا جاتا ہے۔

لفظ تصوف سے میری ہرگز یہ مُراد نہیں کہ عُمر کے اس دَور میں داخل ہونے پر ہر آدمی پر تصوف کا وہی رنگ ضرور چھا جاتا ہے۔ جو اس اصطلاح کے عام مفہوم سے مترشح ہوتا ہے۔ آدمی فطرتاً اس منزل پر پہنچکر لاتعلقی یا نیم کنارہ کشی کا شکار ہو جاتا ہے جسے عرفِ عام میں صوفیانہ رجحانِ طبع کہا جاسکتا ہے بالفاظ دیگر عُمر کے ایک خاص دَور میں انسان کی جذباتی شخصیت میں جو تبدیلیاں سرائیت کر جاتی ہیں وہ اُسے نئے سامانِ تفریح بہم پہنچانے کا تقاضا کرتی ہیں۔ جذباتی شخصیت کے اس دوسرے دَور کے رُوحانی تقاضوں کو پُورا کرنے کے لئے کشمیری صوفیانہ موسیقی بھی اس کے دل بہلانے کا ایک بہترین ذریعہ ہے

اب سوال یہ ہے کہ صوفیانہ موسیقی کسے کہتے ہیں۔ یہ لوک موسیقی سے کس قدر مختلف ہے اور ہندوستانی کلاسیکی موسیقی کے ساتھ اس کا کیا میل ہے؟ کیا صوفیانہ موسیقی بھی کلاسیکی موسیقی کے زمرہ میں داخل ہوتی ہے؟ اگر ہوتی ہے تو کس لحاظ سے اگر نہیں تو کیوں؟ کیا یہ کشمیریوں کی تخلیق ہے؟ اگر ہے تو کیا کشمیری فن کار فن موسیقی میں اس زینہ پر پہنچ چکے ہیں کہ وہ اپنے لئے لوک موسیقی سے ایک نئی قسم کی موسیقی پیدا کرسکیں؟

صوفیانہ موسیقی دراصل قدیم ایرانی موسیقی ہے اور کہا جاتا ہے کہ مغلیہ دَور میں جب ایرانی صوفیائے کرام یہاں آئے تو ان کے توسط سے صوفیانہ موسیقی یہاں مقبول ہوئی۔ اس موسیقی کے اصلی بارہ مقام ہیں۔ بارہ مقام نظم کی صورت میں کتاب "اصلی موسیقی" سے یہاں نقل کئے جاتے ہیں۔ نظم سکو

بوعلی سینا سے منسوب کیا گیا ہے۔

اہل دولت چو عشرت آغاز ند — در سحر گہ بزنگلہ سازند
فرحت افزاست خوش مقام عراق — چاشتگہ در سرود پردازند
پردۂ دلکش حسینی را — تا بیک پاس و نیم پردازند
چوں نوا را دوای جان خوانند — تا بدو نیم پاس بنوا زند
پس بہ پشین بہ پردۂ عشاق — سر باوج نشاط بفرا زند
تا بسہ پاس بوسلیک بخوان — ہر یکے خوش بہ عیش پردازند
بعد ازاں چونکہ مست مے گردند — در نہاوند عشق ہا بازند
اسپ عشرت چو یادل شب ہا — سوئے راہ حجاز پردازند
راست گویم کہ راست وقت خوش است — خفتن اول مقام برسازند
تا بسہ پاس کوچک دل خواہ — بطریق مقام بنوا زند
چوں رہاوی کنند آخر پاس — مطربانی کہ کاکل را زند
بوعلی کردہ نظم پردہ سوخت — بکسانی کہ محرم سازند

یہاں ضمناً یہ عرض کرنا ضروری ہے کہ چند ایک کتابوں کو چھوڑ کر صوفیانہ موسیقی پر کشمیر میں چار کتابیں لکھی جا چکی ہے جن میں سے پہلی کتاب جو ابھی تک ریسرچ لائبریری میں مسودہ کی صورت میں پڑی ہوئی ہے "ترانہ سرور" ہے۔ یہ کتاب فارسی زبان میں لکھی گئی ہے۔ دوسری کتاب جو زیور طبع سے آراستہ ہوئی ہے "اصلی موسیقی" ہے اور اس کے مصنف حافظ احمد اللہ پنجابی ہیں۔ مصنف نے کافی محنت اور مشقت سے مختلف مقاموں اور تالوں کے ناموں کے تحت ایسے فارسی، کشمیری، اردو گیتوں اور غزلوں کو قلمبند کیا ہے جو اس وقت صوفیانہ موسیقی میں گائے جاتے تھے۔ اس کے بعد پنڈت جگن ناتھ شیو پوری اور شیخ

عبد العزیز نے صوفیانہ موسیقی کے مقام سرگموں کی شکل میں صدابند کئے۔
مؤخر الذکر نے تین ضخیم جلدوں میں صوفیانہ موسیقی کے کئی مقام اور شعبے
صدابند کئے لیکن گوشے نہیں۔ چونکہ آپ خود موسیقار ہیں اور اس موسیقی کے
ساتھ عملی طور پر وابستہ ہیں۔ لہذا آپ کی یہ کتاب زیادہ مستند تصوّر کی جاتی
ہے۔ ان تمام کتابوں کی افادیت بیان کرنے کے لئے ایک الگ مضمون کی ضرورت
ہے لہذا اس مضمون میں جزوی حوالہ کے بغیر ان سے متعلق کوئی ذکر نہیں کیا جائے گا
متذکرہ نظم میں مندرجہ مقام ہا کے علاوہ راگنیوں کی طرح ان کے شعبے
ہیں اور ان کے بعد گوشے یا پردے۔ لیکن آج کل جو صوفیانہ موسیقی گائی جاتی
ہے اُس میں موجودہ فن کار یہ سب چیزیں نہیں گاتے۔
اس کے علاوہ ہندوستانی موسیقی سے چند ایک نغمے مثلاً سند ہوری،
لاچاری۔ سارنگ۔ بہاس۔ رام کلی وغیرہ بھی صوفیانہ موسیقی کا کسی زمانے میں
حصّہ بن چکے ہیں لیکن اب ان کے گانے والے باقی نہیں رہے۔ البتہ جنجوٹی
سوہانی۔ آساوری وغیرہ گائے جاتے ہیں لیکن ان سے یہ تصوّر نہ لیا جائے
کہ جس رنگ میں اور جن سرگموں کے آدھار پر انہیں ہندوستانی کلاسیکی موسیقی
میں گایا یا بجایا جاتا ہے۔ انہی سرگموں یا انہی سانچوں میں صوفیانہ موسیقی
میں بھی انہیں استعمال کیا جاتا ہے۔ یہاں ان کی کیفیت بدل جاتی ہے حتےٰ
کہ انہیں پہچاننا بھی مشکل ہو جاتا ہے۔ شاید اس وجہ سے کہ وقت گذرنے
کے ساتھ ساتھ ان کی صورت اس قدر مسخ ہو گئی ہے کہ ایک دوسرے کے
ساتھ ان کی مناسبت ختم ہو گئی یا اس وجہ سے کہ ہم ان میں راگ کے اس
قدرِ مشترک کو پہچاننے کے اہل نہیں جس سے یہ وہ نام پا چکے ہیں۔

پرانی اصلی موسیقی (فارسی و کاشمیری)

54 مقامات

چارگاہ	رام کلی	بہیماس	بھیروی	دیو گندہار	بلاول	×	×
توڑی	جنجوتی	حسینی	سندھوری	اساوری	قبرونتی	عراق	نوروز صبا
سارنگ	تلنگ	عشیراں	نوروز عجم	شہناز	نوروز عرب	لاچاری	نوا
لالت	دھناسری	عزال	جنگلا	اُداسی	سیری	پہلوی	بہار
سہ گاہ	کوہی	گبری	تٹ کلیاں	کلیان	پنجگاہ	پوربی	کوری
ملار	نیریز	دیوکری	اُدانہ	بہاگر	بہاگ	راست فارسی	راست کشمیری
کھمانچ	بیات	رہاوی	سورٹ	سوہائی	برج	کانڑا	دوگاہ

[ماخوذ پُرانی اصلی موسیقی حصّہ نمبر 13]

یہاں مُصنّف نے مقام اور شعبہ کو ایک ہی نام سے پکارا ہے۔

اب رہا یہ سوال کہ کیا یہ کلاسیکی موسیقی ہے اور اگر ہے تو یہ لوک موسیقی سے کہاں اور کس حد تک اپنی انفرادیت اور ارفع ہونے کا دعویٰ کرتی ہے؟ جہاں تک اس کے گانے اور بجانے کے انداز کا تعلق ہے سوائے لے اور تال کی تبدیلیوں اور نغمے کے پھیلاؤ کے اس میں کلاسکیت کا کہیں بھی شائبہ نظر نہیں آتا۔ یہاں چند مثالیں دیئے بغیر بات کو فہم میں لانے میں کچھ دُشواریاں ضرور پیش آئیں گی۔

	4	3	2	1
استھائی	سا	سا	سا	سا
(تال کہروا)	رے	گا	رے	سا
	پا	گا	رے	سا

	پا	پا	پا	ما
	گارے	ما	گارے	ما
	رے	رے	رے	رے
انترا	داپا	سانی	دانی	دا
	رے	رے	گا	ما
	گارے	گاما	ما	پاپاپا
	رے	رے	رے	رے

بول :- بۆمبرو بۆمبرو کالہٕ زنگہٕ بۆمبرو یۆت کہوزہ مُچھکونالانو - ہوہوہو ہوہوہو ہائے

تال دادرا یا تال چپ انداز	6	5	4	3	2	1
	سا	سا	سا	رے	گا	گا
	سا	سا	سا	رے	سا	سا
	گا	گا	رے	سا	سا	سا
	رے	گا	ما	پا	ما	گا

گیت کے بول ہیں :-

ژھلہٕ دِل نیوٗم چانٔی اِشارَن

وۄنہٕ لوٗ پَڑاران گوم یُٛژ کال

استھائی	1	2	3	4	5	6	7	8
	رے	نی	رےرے	سا	رے	ماما	پا	نی
	نی	نینی	پا	نی	نینی	سا	رے	سا
	9	10	11	12	13	14	15	16
	پا	ماما	رےرے	ساسا	رے	رےرے	نی	سا
	رے	ماما	پاپا	ماما	رے	ساسا	نی	سا

	1	2	3	4	5	6	7	8
انترہ	پا	نی نی	پا	ما	رے	ماما	نی	پا
	پا	نی نی	سا	رے	سا	نی نی	پا	ما

9	10	11	12	13	14	15	16
سا	ی	سا	ی	نی	رے رے	سا	سا
رے	ماما	پاپا	ماما	رے	ساسا	نی	سا

راگ بندرابنی سارنگ

[تال- تین تال]

1	2	3	4	5	6	7
———	———	———	———	———	سا	گا
پا	پا	پا	پا	پا	نی	سا
سا	نی	سا	نی دھا	پا	سا	رے
پا	پا	ما	گا	گا	گا	گا
گا	گا	گا	گا	گا	———	———

8	9	10	11	12	13	14
ما	پا	پا	دھا	دھا	پا	ما
تا	تا	تا	نی	نی	نی	نی
تا	نی	نی دھا	پادھا	دھانی	نی تا	نی دھا
ما	پادھا	نی دھا	پا	پا	ما	ماگا

مقام رہاوی (تال فجر)

بول نوائے عشق راساز است آدم   کشاید راز و خود راز است آدم

1	2	3	4	5	6	7
						سا
سا	سا	سا	نی	دھا	پا	ما
گا	رے	سا	سا.		سا	// نی
سا	سا	سا	نی	دھا	پا	ما
سا	رے	سا	سا	سا	سا	

8	9	10	11	12	13	14
گا	گا	ما	پا	دھانی	سا	سا
پا	دھا	پاما	گا	رے گا	پا	پاما
نا	نا	تا	تا	رے	گا	رے
پا	دھا	پاما	گا	رے گا	پا	پاما

دوگاہ (دو روپہ تال)

بول:-

اے دل زِ جاہ و مال و زر بگذر کہ جاناں یاد کن

پہلی دو مثالیں لوک گیت یا عام گیتوں کی ہیں اور آخری مثالیں ہندوستانی کلاسیکی موسیقی اور صوفیانہ موسیقی کی ہیں۔ ان کا موازنہ کرنے سے جو باتیں ذہن میں اُبھرتی ہیں وہ یہ ہیں:-

(I) لوک موسیقی اور صوفیانہ موسیقی گلے یا ساز کے دو سپتکوں یعنی مدھیہ سپتک یا مدھیہ سپتک اور تار سپتک تک اپنے نغمے کا احاطہ کرتی ہیں۔ اس کے برعکس ہندوستانی کلاسیکی موسیقی گلے یا ساز کے تینوں سپتکوں پر چھا جاتی ہے۔

یہ ایک نکتہ ہے کہ چونکہ بلندی و پستی کے لحاظ سے صوفیانہ موسیقی لوک موسیقی کے ہم پلہ ہے اور ہندوستانی کلاسیکی موسیقی کے ساتھ تینوں سپتکوں میں پرواز

کرنیکی قوت نہیں رکھتی۔ اِسے کلاسیکی موسیقی کے زمرہ سے خارج کیا جائے۔

(ii) متذکرہ ڈو صوفیانہ مقاموں میں سپتک کے ساتوں سُر استعمال کئے گئے ہیں جس سے ان کا سپاٹ باندھنے اور ساز سنگیت میں تانیں یا پلٹے استعمال کرنے میں نہ صرف تشکل گڑھنے میں دقّت کا سامنا کرنا پڑے گا بلکہ ایک مقام سے دوسرے مقام میں فرق کرنے کے لئے تانوں کو بآسانی اور پھرتی سے چلانے اور انہیں یاد کرنے میں کئی مشکلات حائل ہونگیں۔ کیا اس وجہ سے بھی صوفیانہ موسیقی کلاسیکی موسیقی کے دائرہ میں آنے سے خارج ہے۔

(iii) کوئی شخص یہ اعتراض کرسکتا ہے کہ ہم کیوں خواہ مخواہ صوفیانہ موسیقی کی کلاسکیت کا ہندوستانی موسیقی کی کلاسکیت سے موازنہ کریں اور اسطرح اول الذکر کی اہمیت اور افادیت اور خصوصاً اس کے کلاسیکی ہونے پر پانی پھیر دیں۔ اس موسیقی کے جب اتنے مقام اور شعبہ جات ہیں اور جب ہر مقام یا شعبہ آہنگ اور خاصیت کے لحاظ سے اپنی جداگانہ حیثیت رکھتا ہے تو ہم کیوں اس موسیقی یا اس کے موجودہ اساتذہ کے فن پر حرف لائیں۔ معترضین کا یہ اعتراض بظاہر بجا ہو سکتا ہے لیکن اس سے پہلے کہ ہم اس کا جائزہ لیں ہمیں چند تلخ حقایق کو زیر نظر رکھنا پڑے گا۔

(i) اس موسیقی کو گانے والے گلے میں لوچ اور رس پیدا کرنے والی کسی مشق سے آگاہ نہیں۔ یہ امر مسلّمہ کہ اوتار صوت (VOCAL CORDS) کی مسلسل، باقاعدہ اور ایک خاص سسٹم کے تحت مشق کرنے سے ان میں سے وہ خصوصیتیں پیدا کی جاسکتی ہیں جنہیں عرف عام میں گھمک، کانپیا، مینڈ وغیرہ کہا جاتا ہے گھمک کی خصوصیت یہ ہے کہ اسے شرُتیوں (MICROTONES) کا رنگ اُس رنگ سے جُداگانہ اور بہتر دکھائی دیتا ہے جس سے وہ ممیز ہیں۔ کانپیا

میں ایک سُر کو ایک ماترا کے ⅛ وقفہ میں اس طرح تھراہٹ پیدا کرتے ہیں کہ اس کا حسن دوبالا ہو جائے۔

میلنڈ میں ایک سُر سے کئی سُر یا چند سُروں کے مجموعے سے نئے دلفریب منظر پیش کئے جاتے ہیں۔ گلے کی یہ کرشمہ سازیاں جبھی وجود میں آسکتی ہیں جبکہ کثرت ریاض اور فن کے لوازمات پورے کرنے کے لئے گویا یا سازندہ ادیب یا شاعر کی طرح نہ صرف مشاہدہ اور غور و فکر کو اپنا شعار بنائے بلکہ پرانی علامتوں کے صحیح استعمال یا ان کو نئے معنی پہنانے، نئی علامتیں تراشنے، تشبیہ و محاورہ کے حسن کو فن میں سمونے اور ذرائع اظہار کی موسیقیت یا ڈرامائیت پر زور دینے میں خونِ جگر پینے پر اکتفا کرے۔

(۱۱) اس فن کے جاننے والوں یعنی یہ موسیقی گانے والوں نے کبھی اس فن کو نئے پیرایہ سے ادا کرنے اور آواز کی سحر طرازیوں سے روشناس کرانے کی بھی کوشش نہیں کی۔ ہاں اگر ہم ایک فن کار کو دوسرے پر ترجیح دیتے ہیں۔ تو وہ صرف اس فن کار کی قدرتی آواز کی خصوصیت ہے نہ کہ اس کی محنت شاقہ۔ ایسے فن کار اور لوک گیت گانے والے فن کار میں فنی خصوصیات کی حدود متعین کرتے وقت اول الذکر کو افضل درجہ ملنا چاہیے تھا۔ لیکن فنی رموز سے ناآشنا ہونے کے سبب وہ یہ درجہ حاصل کرنے سے قاصر ہے۔ مثال کے طور پر جب ان سے کوئی صوفیانہ گت بجانے کی تلقین کی جاتی ہے تو وہ اس کو روایتی انداز میں اس نہج پر بجاتے ہیں جیسے کوئی لوک گیت بجانے والا سازندہ۔ اس سے کیا ہوا کہ ایک طبلچی نے کہروا تال کے بدلے تین تال میں طبلہ پر سنگت کی۔ کہروا اور تین تال میں جو حد فاصل ہے۔ اس کا تعین کرنا اس کے بس کی بات نہیں۔

آئیے اب ہم اس مسئلہ کی طرف آئیں کہ ہم اس موسیقی کو ہندوستانی کلاسیکی موسیقی کے پیمانے تلے آلوں سے کیوں ماپیں؟ اس کو کیوں نہ اس کی اپنی علیحدہ صنف کے طور پر دیکھیں اور پرکھیں؟ جیسے پہلے بتایا جا چکا ہے۔ اس موسیقی میں لے اور تال اور نغمہ کے پھیلاؤ کے سوا کلاسیکت کا کوئی وجود نہیں۔ نغمے کے پھیلاؤ میں ہمیں اس حقیقت کو زیر نظر نہیں رکھنا پڑے گا کہ صوفیانہ موسیقی مندر سپتک کے سروں تک سوائے نی کے کیوں نہیں جاتی۔ ممکن ہے کہ اساتذہ فن نے جن سے یہ موسیقی مشتق ہے مندر سپتک کے سروں میں اسے لینے سے اس لئے احتراز کیا ہو کہ چونکہ اس سپتک سے وہ تاثر پیدا نہیں ہوتا جو دیگر دو سپتکوں سے پیدا ہوتا ہے لہذا اسے خارج از بحث قرار دیا جائے۔ یا ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ کہ انہیں شاید اس سپتک کی افادیت یا اس کے وجود سے بھی آگاہی نہیں ہوئی ہو۔ اور وہ کسی اور ملک کی موسیقی سے یا تو استفادہ حاصل کر گئے ہوں یا اُنکا تتبع یا انہیں خود اپنی موسیقی کی انفرادیت پر ناز ہو اور دوسرے ملک کی موسیقی یا ہندوستانی کلاسیکی موسیقی کے نقش قدم پر چلنے میں اپنی انفرادیت کھونے یا اپنی تخلیقی قوتوں پر حرف آنے کے مترادف سمجھتے ہوں۔ صرف دو ہی سپتکوں یعنی مدھیہ سپتک اور تار سپتک میں اس موسیقی کا پھیلاؤ جب مختلف لیوں اور تالوں کے ساتھ پہچانا جاتا ہے۔ تو اس موسیقی میں کلاسیکیت کے امکانات کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ مثلاً تال نیم ثقیل۔ نیم دور [ولمیت تال بدقسمتی سے اب ان تالوں میں کوئی گانے والا نہیں رہا] لچھڑ، دورو بیہ (نیم ولمیت) سہ تالہ دو یکہ (مدھیہ) اور جب انداز ضرب ترکی، ضرب فاختہ اور روانی تال (دُرت) میں ایک مقام یا شعبہ کو گانے سے ایک واحد تاثر یعنی موڈ بن جاتا ہے۔ اس حد تک اس میں کلاسیکیت آ جاتی ہے۔ اس موسیقی میں مختلف تالوں میں فارسی یا کشمیری

کے اشعار یا تو ساری غزل کی صورت میں یا غزل کے چند شعر گائے جاتے ہیں برعکس اس کے ہندوستانی کلاسیکی موسیقی میں صرف خیال گایا جاتا ہے اور وہ زیادہ تر توجہ موسیقی پر دیتے ہیں۔ کیوں کہ ان کے خیال میں موسیقی کو شاعری کے تابع نہیں بنایا جا سکتا لیکن جہاں تک اس موسیقی کے گانے اور بجانے کا تعلق ہے اس میں فن کار کوئی فنی چابکدستی ظاہر نہیں کرتا اور نہ گانے یا بجانے میں کوئی طرحداری یا رنگینی پیدا کرتا ہے جس سے اس فن کے کلاسیکل نہ ہونے کا گماں ہوتا ہے مطلب یہ کہ جس انداز سے اسے گایا بجایا جاتا ہے وہ اس فن کو کلاسیکل فن کے درجہ تک نہیں پہنچاتا۔ ایک دفعہ میں نے ہندوستانی کلاسیکی موسیقی کے مشہور موسیقار اُستاد امیر خان صاحب سے صوفیانہ موسیقی کے کلاسیکل ہونے یا نہ ہونیکے بارے میں پوچھا۔ چونکہ آپ نے ایک بار کشمیر آکر یہاں کے صوفیانہ موسیقاروں کو سُنا تھا لہٰذا میں نے یہ سوچا کہ ان کی رائے لینا بھی ضروری ہے۔ انہوں نے کہا کہ یہ موسیقی کلاسیکل ہے لیکن اُسی طرح جس طرح ایک زمانہ میں ہندوستانی کلاسیکل موسیقی درپد کے مرحلہ پر تھی۔ اس سے آگے یہ بڑھ نہیں سکی ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ کشمیریوں نے اس ایرانی موسیقی کو ہو بہو قبول کیا ہے یا اس کی فنی پیچیدگیوں اور ہنرمندانہ حصوں کو چھوڑ کر اسے اپنی سہل پسند طبیعت کے موافق بنا دیا ہے اس کا جواب یہ ہو سکتا ہے کہ جب تک کہ نہ قدیم ایرانی موسیقی سے آدمی کما حقہ واقف ہو اس پر قطعی رائے دینا بے معنی ہے۔ البتہ اتنا کہا جا سکتا ہے کہ چونکہ کشمیری فنکار کو کسی دربار وغیرہ میں سرپرستی حاصل نہیں رہی ہے۔ لہٰذا اُس نے اس موسیقی کو سہل ترین انداز میں پیش کرنے پر اکتفا کی اور اس طرح وہ جدّت طرازی کی نعمت سے محروم ہوتا چلا گیا۔ یہاں میں دو امثال کی طرف توجہ دلانا ضروری سمجھتا ہوں۔

(i) جناب مبارک شاہ فطرتؔ ایک ایسے بزرگ ہیں جنہیں نہ صرف صوفیانہ موسیقی کی محفلوں میں شمولیت کرنے کا شرف حاصل ہوا ہے بلکہ اس موسیقی کو سمجھنے اور اس پر رائے زنی کرنے کا موقعہ بھی۔ اُن کا کہنا ہے کہ ایک دفعہ یہاں ایران سے چند موسیقار آئے اور انہوں نے مقام "نوا" گایا۔ جب ہم نے اُن سے پوچھا یہ کونسا مقام تھا تو انہوں نے جواب دیا کہ "نوا"۔ ہم حیران رہ گئے۔ کہ کیا یہی مقام "نوا" ہے کیونکہ اس "نوا" اور صوفیانہ موسیقی کے "نوا" میں کافی فرق تھا۔ یہاں یہ بات عیاں ہو جاتی ہے کہ جس رنگ میں یہ موسیقی کشمیر میں گائی یا بجائی جاتی ہے وہ ایران میں مروّج کلاسیکی موسیقی سے مختلف ہے۔

(ii) اُستاد غلام محمد قالین باف نے ایک دفعہ مجھے کہا کہ ایک دفعہ ریڈیو کشمیر پر ایران کے چند موسیقار آئے اور مجھ سے صوفیانہ موسیقی سُنانے کی فرمائش کی گئی۔ میں نے مقام "عراق" گایا۔ مقام ختم کرنے کے بعد وہ میرے فن سے اتنے متاثر ہوئے کہ انہوں نے ہاتھ باندھ کر نہ صرف میری عزّت و توقیر کی بلکہ میری تعریفوں کے قلابے باندھ دیئے۔

خیر صورت کچھ بھی ہو کشمیر میں ادھیڑ عمر کے لوگوں کے لئے اس موسیقی سے مسرت حاصل ہوتی ہے اور اگر فارسی غزلوں کی بجائے کشمیری غزل معنی اور مفہوم کے لحاظ سے کسی حد تک فارسی غزلوں کے ہم پلہ میسر ہو اور انہیں صوفیانہ موسیقی میں گایا جائے تو کوئی وجہ نہیں کہ نوجوان طبقہ پر بھی اس کا کوئی نہ کوئی اثر ہو جائے ہاں اگر اس موسیقی کی ترقی و تعمیر کی طرف بھرپور توجہ کی جائے اور اس میں لچک اور زیادہ حسن پیدا کرنے کی کوشش کی جائے تو یہ یقیناً نوجوان طبقہ کو بھی جاذب نظر دکھائی دے گی اور وہ اس کی انفرادیت پر بجا طور پر ناز کریں گے۔

یہ بات پہلے ہی عرض کی جا چکی ہے کہ صوفیانہ موسیقی کے نغمہ میں پھیلاؤ اور تالوں کے متنوع ہونے کے سبب کلاسیکیت کے آثار موجود ہیں۔ اس لحاظ سے اگر یہ موسیقی گانے والے کے لئے الگ اور بجانے والے کے لئے الگ مقرر کی جائے اور اس کے لئے قواعد و ضوابط مقرر کئے جائیں تو اس کو اونچے درجہ پر پہنچایا جا سکتا ہے۔ اس وقت تو صورت یہ ہے کہ گانا اور بجانا ایک ہی آدمی کے سپرد ہوتا ہے جس سے یہ نہ صرف ایک ہی جگہ بند ہو کے رہ گئی ہے بلکہ اس میں سروپ بھرنے کی بھی گنجائش نہیں رہی ہے۔ یہاں ہم ساز سنگیت کے لئے ایک مقام یعنی جنجوٹی کو محض ساز پر بجائی جانے والی گت کے طور پر نئے رنگ میں تحریر کریں گے۔ گت یہ ہے :-

14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
			1			0				2			x
گا	رے	گا	گا	ما	ما	رے	—	—	—	—	—	—	—
							پا	دھا	نی	دھا	پا	پا	پا

تال دورویہ :- گت خالی سے شروع ہوتی ہے اور اسے ولمبیت لے میں اُسی طرح بجایا جا سکتا ہے۔ جس طرح ہندوستانی کلاسیکی موسیقی میں ایک تال میں کوئی گت بجائی جا سکے۔ اس میں ایک کسی بھی رنگ میں پلٹے کھپائے جا سکتے ہیں۔ لیکن خیال رہے کہ نی دھا پا کا جوڑ اس طرح بجایا جائے کہ جنجوٹی بجنے کی شکل کا احساس ہو اس مقام میں بھی آٹھوں سُر استعمال ہوتے ہیں اور وہ بھی سارے کے سارے شُدھ یہ صبح کا راگ ہے۔ ہندوستانی موسیقی کے برعکس جس میں صبح کے راگ میں عموماً رے اور دھا کومل لگتے ہیں۔ صوفیانہ موسیقی کے مقام میں صبح کے راگوں کی تخصیص رے اور دھا کے کومل ہونے سے نہیں ہوتی۔ صوفیانہ موسیقی کے کچھ مقام کبھی کبھار کافی ٹھاٹ سے ملتے ہیں اور ان میں گا اور نی کومل لگتے ہیں۔ یوں تو میں نے

کسی بھی صوفیانہ موسیقی کے اُستاد کو رے کومل کو گاتے یا بجاتے نہیں دیکھا اور نہ ہی اُن کو اِس سُر کی پہچان ہے۔ شاید صوفیانہ موسیقی میں رے سرے سے ہی خارج ہے۔ ہندوستانی راگ میں جیسا کہ میں پہلے ہی عرض کر چکا ہوں۔ اکثر راگ اور آوردہ میں کسی سُر کو چھوڑ دیتے ہیں یا بالکل ہی چند سُروں کو استعمال نہیں کرتے جس سے ان کی شکل پہچانتے اور لے سپاٹ بنانے میں آسانی آتی ہے مثلاً راگ بھوپالی میں ما اور نی کا استعمال ورجت ہے۔ اس طرح اس کا سپاٹ یوں بن جاتا ہے :۔

پا دھا سا رے گا پا دھا سا رے گا
رے سا دھا پا گا رے سا دھا ———

لیکن صوفیانہ مقاموں میں ایسا کرنے کے لئے مشکلات سے دو چار ہونا پڑتا ہے۔ اب ہم صوفیانہ جنجوٹی کے تین تال میں مدھیہ اور دُرت لے کے دو گت درج کرتے ہیں :۔

مدھیہ لے تین تال جنجوٹی صوفیانہ

16	15	14	13 (ما)	12	11	10	9 (٥)	8	7	6	5 (تے)	4	3	2	1 (×)
پا	پا	دھا	نی	سا	نی نی										

دھا پاپا ما گا رے پاپا دھا سا نی دھا پا

دُرت لے تین تال

16	15	14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

پا پا گارے ما پا پا دھاما نی

نی سانے سا سا نی دھاپا پا پا

اس طرح سے کئی مقام اور شعبے گت کی صورت میں صرف ساز سنگیت کے لئے وضع کئے جا سکتے ہیں جنہیں آئندہ شمار میں پیش کیا جائے گا ؛

پیشکش ہاشمیؔ

گُل زمینِ کشتواڑ

اے بہشتِ کشتواڑ! اے گُل زمیں!
جلوہ گاہِ غیرتِ خُلدِ بریں!

تیری دُنیا حُسنِ فطرت کی امیں
تیرے منظر دل نواز و دل نشیں
تیری ہر شے دل کُشا۔ دلکش، حسیں
آرزو ہے دم نکل جائے یہیں

اے بہشتِ کشتواڑ! اے گُل زمیں!
جلوہ گاہِ غیرتِ خُلدِ بریں!

دید کے قابل ترا حُسن و جمال
تیرے کہساروں کا حیرت زا جلال
موسمِ گُل اور فصلِ برشگال
یہ کرشمے ہیں جہاں میں خال خال

اے بہشتِ کشتواڑ! اے گُل زمیں!
جلوہ گاہِ غیرتِ خُلدِ بریں!

تیری جاں پرور بہاروں کو سلام
سبزہ زاروں، مرغزاروں کو سلام

آبشاروں، جوئباروں کو سلام
کہکشاں سی رہ گزاروں کو سلام
اے بہشتِ کشتواڑ! اے گُل زمین!
جلوہ گاہِ غیرتِ خُلدِ بریں!

تیری چٹانیں بڑی فیاض ہیں
نیلمیں کانیں بڑی فیاض ہیں
تیری ڈھلوانیں بڑی فیاض ہیں
قُدرتی شانیں بڑی فیاض ہیں
اے بہشتِ کشتواڑ! اے گل زمین
جلوہ گاہِ غیرتِ خُلدِ بریں

حُسن تیرا حُسن عالم گیر ہے
پتھروں میں طور کی تنویر ہے
خاک تک اکسیر ہی اکسیر ہے
کوئی شے ہو، مایۂ توقیر ہے
اے بہشتِ کشتواڑ! اے گُل زمیں!
جلوہ گاہِ غیرتِ خُلدِ بریں!

تیرے برفیلے پہاڑوں کے نثار
کیف آور آبشاروں کی پھوار
ہر فضا ہے دل فزا و سحر کار
تیرے جنگل ہیں بہار اندر بہار

اے بہشتِ کشتواڑ! اے گُل زمیں!
جلوہ گاہِ غیرتِ خُلدِ بریں!

رُودِ شالیمار کی کیا بات ہے!
ہے تو پانی کی کہیں بہتات ہے
اس کے آگے حوض کوثر مات ہے
چشمۂ حیواں بھی کم اوقات ہے

اے بہشتِ کشتواڑ! اے گُل زمیں!
جلوہ گاہِ غیرتِ خُلدِ بریں!

تیرے جلوے رشکِ گل زارِ عدن[1]
دیدنی ہیں تیرے! اخروٹوں کے بن
واڑون، مرڑوا، چمن اندر چمن
اس پہ سرتھل میں بھوانی کا بھون

اے بہشتِ کشتواڑ! اے گُل زمیں!
جلوہ گاہِ غیرتِ خُلدِ بریں!

شہ پرِ جبریل پر تیرا قیام
ذرّہ ذرّہ ہم سرِ ماہِ تمام
چپّہ چپّہ سر بہ سر عالی مقام

---

[1] "عدن"، "نجد" کا مُقابل ہے

حیفِ جمعیتِ انسانی کہ از درد و غم ہمسائیگاں
از سموم "نجد" در باغ "عدن" بریاں شدن

"عدن" = باغِ بہشت

مسکنِ عشرت! تجھے میرا سلام

اے بہشتِ کشتواڑ! اے گُل زمیں!
جلوہ گاہِ غیرتِ خُلدِ بریں!

دونوں دریاؤں کا سنگم تجھ میں ہے
عام یک رنگی کا عالم تجھ میں ہے
ہر کوئی، ہر اک کا ہمدم تجھ میں ہے
زخمِ کاری کا بھی مرہم تجھ میں ہے

اے بہشتِ کشتواڑ! اے گُل زمیں!
جلوہ گاہِ غیرتِ خُلدِ بریں!

اے مرے باغِ جناں! تجھ پر سلام
سَیر گاہِ قُدسیاں! تجھ پر سلام
کشتِ زارِ زعفراں! تجھ پر سلام
دِل پر ہندوستاں! تجھ پر سلام

اے بہشتِ کشتواڑ! اے گُل زمیں!
جلوہ گاہِ غیرتِ خُلدِ بریں!

ہاں، مگر یہ کیا ترا مقسوم ہے!
تو زراعت سے ابھی محروم ہے
تیری یہ حسرت مجھے معلوم ہے
جانتا ہوں، دِل ترا مغموم ہے

اے بہشتِ کشتواڑ! اے گُل زمیں!
جلوہ گاہِ غیرتِ خُلدِ بریں!

کیا کوئی فرہاد آ سکتا نہیں ؟
اور جوئے شیر لا سکتا نہیں ؟
معجزہ ایسا دکھا سکتا نہیں
بختِ خفتہ کو جگا سکتا نہیں

اے بہشتِ کشتواڑ! اے گُل زمیں!
جلوہ گاہِ غیرتِ خُلدِ بریں!

غم نہ کر اے وادیٔ نور و سرور !
ہر بلا تجھ سے رہیگی دور دور
اہلِ دل، اہلِ نظر، اہلِ شعور
لائیں گے نذرِ عمل تیرے حضور

اے بہشتِ کشتواڑ ! اے گُل زمیں!
جلوہ گاہِ غیرتِ خُلدِ بریں!

سلطان شمسی الندوی

"تذکرۂ قدیم ہندو شعرائے فارسی"

اجمالی تعارف

سطور ذیل میں قدیم ہندو شعرائے فارسی کے چیدہ اہل فن کا تذکرہ بطور تعارف قلمبند ہے :-

منشی ابیشری داس آرام — قوم۔ کائستھ امیر الامراء نواب غضنفر جنگ رئیس فرخ آباد کے دربار سے متعلق تھے۔ نثر ونظم دونوں کو اختیار کیا۔ زبان کی فصاحت وبلاغت اور اسلوب کے صنائع لفظی تحریر کا خاص جوہر ہے۔ نواب عماد الملک اور آصف جاہ کی مدح میں بہت سے قصیدے لکھے ہیں۔

نمونہ کلام :- بقر کو کیہ بخشی ممالک ہند
سفر دکرباج زخوار زدم درشتن گیرند
شہان رصولت آں حسیم وقار آصف جاہ
رکاب توسن شاہنشہہ زمن گیرند
جوان وصاحب بخت دجوان نظام الملک
کہ بار ہمت ازمردم دکن گیرند

بتّن لال آفریں

قوم کائستھ۔ مقام پیدائش الہ آباد۔ مضامین کی رنگا رنگی اور سحر بیانی ان کا خاص وصف ہے۔

مبارکباد مرغانِ چمن را
نواسنجانِ رنگین انجمن را
کہ عہدِ نو بہار آمد طرب جوش
نوی گل کرد دوران کہن را

راجہ رائے بخشی اُلفت

اودھ کے کسی علاقہ میں پیدا ہوئے۔ تذکرہ نویس تعیّن نہیں کر سکے۔ نظم قصیدہ، رباعی اور مثنوی پر غیر معمولی قدرت حاصل تھی۔

نیست اہل آسماں را بر درت بے اذن یار
مے کُند گرداں طواف روضہ‌ات لیل و نہار
ہر چہ نا ممکن بود آید ز تو بروئے کار
از غیا درگہ عرش احترام آشکار

اس تخلص سے ان کے بعد لالہ راجا گر پیدا ہوئے اور انہوں نے بھی تخلص الفت ہی رکھا۔ یہ بھی کائستھ تھے اور عظیم آباد کے رہنے والے تھے۔ اصلاح سخن میں میر محمد علیم سمرقندی سے شرف تلمذ حاصل ہے۔ ان کا شعر ہے:-

در آمد شام غم در سینہ حسرت تام مہمانے
ز داغ دل کشیدم بے تکلّف پیش او خوانے

راجہ پیارے لال الفتی

قوم کائستھ۔ وطن عظیم آباد کا علاقہ "سوز و تان" ہے۔ مثنوی نیرنگ تقدیر اور دیوان شایع ہوا ہے:-

چوں غنچہ جز سکوت نباشد بیان ما
پیچیدہ شد زبان سخن در دہان ما

لالہ امانت رام امانت مرزا بیدل کے شاگردوں میں سے تھے اپنے طرزِ سخن میں بڑی حد تک اپنے اُستاد سے قریب تر ہیں۔

نمی گردد بلند از خاک ہم بار مزارِ ما
کہ بنشیند مبادا بر دل خوباں غبار ما
شکر اللہ نقش پائے مہ جبینے یافتم
آرزوئے سجدہ می کردم قرینے یافتم

اندرمن کنول رام کے پسر ہیں۔ وطن علی گڈھ کا قدیم علاقہ اور نگ آباد ہے۔ علوم فارسی میں استفادہ براہ راست شیخ نظام الدین سکندر آبادی سے کیا۔ شعر گوئی میں بڑا کمال حاصل کیا۔ جوانی میں آنکھیں ضایع ہو گئی تھیں لیکن قوت حافظہ غیر معمولی طور پر ملی تھی۔ اپنا سارا دیوان اور نثر پارے ہمہ وقت زبانی سُنا سکتے تھے۔

لالہ چند انس قوم کائستھ۔ وطن لکھنو۔ شاعری کا زمانہ سنہ ۱۲۶۸ھ لکھا جاتا ہے۔

روح جمشید برد رشک بہ مے نوشی
کہ لب یار بود ما بہ لب ہوشی ما
جائے رحم است خدارا نہ تواں کرد دریغ
ہست وابستہ تیغ تو سبکدوشی ما

سوہن لال انیس میرزا فاخر مکین کے شاگرد ہیں۔ والد کا نام رائے تولارام کائستھ ہے۔ دیوان فارسی، ان کا مجموعۂ کلام ہے۔

رائے گنگا پرشاد بہادر بدر وطن لکھنو۔ واجد علی شاہ کے یہاں سررشتہ کے عہدہ پر فائز تھے۔

شاید یہ اشعار اسی زمانے میں لکھے گئے۔

می کند سجدہ بتے کر کند
ہر نفس دعوئ خدائیے ہا
از خم طرہ اشں معاذ اللہ
من و اندیشۂ رہائیہا

چندربھان برہمن مستقل سکونت آگرہ بتائی جاتی ہے دارا شکوہ کے دربار میں منشی کے عہدہ پر فائز تھے بعد میں حالات سے متاثر ہو کر بنارس میں مقیم ہوئے اور تا موت یہیں رہے۔ ۱۰۷۳ھ میں انتقال ہوا۔

نمونۂ کلام:- گفتم زسادہ دلی بند دیدہ مژگاں داشت
بمشت خس نتواں بست را طوفاں را

ٹیک چند بہار سراج الدین خان آرزو کے مشہور تلامذہ میں سے ہیں۔ کلام میں دل پسندی اور تتبع زبان کا وصف خاص طور پر قابل ذکر ہے۔ کتاب بہار عجم (لغت) اور جواہر الحروف انہیں کی تصانیف ہیں:- جانب او دل بیاں اضطرابم می برد
ذرہ ام بے طاقتی تا آفتابم می برد

انہیں کے ساتھیوں میں مکھن لال ہمت کا نام بھی ملتا ہے۔ جن کے نام سے دیوان ہمت منسوب ہے۔

شیورام حیا

وطن :- اکبر آباد۔ قوم :- کائستھ بھگوتی مل کے فرزند اکبر ہیں بھگوتی مل نواب اسد خان وزیر شاہ عالم گیر سے متعلق تھا۔

حیا نے شعر و سخن میں اپنا اُستاد مرزا بیدل کو بنایا۔ گلگشت بہار کا نسخہ انہیں سے منسوب ہے۔ سن وفات ۱۱۴۲ھ ہے۔

بیاد چشم تو داریم می پرستی ہا
رسانده ایم بگردوں دماغ مستی ہا

منشی گوہر لال تفتہ

قوم برہمن بتائی جاتی ہے۔ منظوم کلام نثر کے مقابلہ میں زیادہ ہے۔ شعری دیوان چار ہیں مطبوعہ اشعار کی کل تعداد ۵۲ ہزار ہے۔

نمونۂ کلام :- چند گوئی کہ نشاں نیست ز خونین کفناں
مگر ایں لالہ کہ بینی ز شہیدان تو نیست

ہمعصر شعراء میں کمن لال تمنا کا ذکر ملتا ہے۔ یہ بھی کائستھ تھے اور شکوہ آباد کے متوطن بتائے جاتے ہیں۔ ان کے دیوان اور مثنویات کے اشعار کی تعداد ۱۵ ہزار بتائی جاتی ہے۔

تیو بردھان جی گوپال سنگھ ثاقب

قوم کائستھ۔ باپ کا نام منشی بینی پرشاد ہے بینی پرشاد اودھ کے دیوان عام میں ملازم تھے۔ مجموعۂ کلام نادارات الثاقب کے نام سے لکھا گیا ہے۔ مثنوی "فخر ہمت" بھی انہیں کی منظومات میں سے ہے۔

رائے امر سنگھ خوشدل

رائے امر سنگھ جیون رام کائستھ کے فرزند ہیں۔ کٹرہ مانک پور وطن رہا۔ جیون رام نواب شجاع الدولہ کے زمانہ میں وزیر الممالک نواب ابو المنصور خان کے تحت غازی پور کی نظامت پر مامور تھے۔ رائے امر سنگھ تحصیل علوم کے بعد والئ بنارس اجیت سنگھ کے سرکار میں مامور ہوئے اور بعد میں برٹش گورنمنٹ کی طرف سے بدایوں اور علی گڈھ بھیجدئے گئے۔ ان کی تصانیف میں بہار دانش (منظوم) اور نسخہ تاریخ فرمارویان ہنود جو سلطان علاؤ الدین غوری کے زمانے پر مشتمل ہے، خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ دیوان کے اشعار تخمیناً ۵ ہزار ہیں۔

گر ہش کربکہ نالۂ آتش فشان ما

سوزد برنگ شمع زبان در دہان ما

منشی خیالی رام خیالی

لکھنؤ کے رہنے والے تھے۔ فارسی کی نثر و نظم پر زبانی قدرت اتم کمال تک ملی تھی۔ ان کی تالیفات کی تعداد ۰۰ اسے زائد ہے۔ ان میں سے مشہور کتاب "اعجاز خسروی" ہے۔ واجد علی شاہ کی شان میں قصیدہ بھی ہے۔ جو مدح شہنشاہ اور نور منزل کی تعریف میں اس طرح لکھا گیا ہے کہ شروع کے مصرعوں کے پہلے حروف سنہ ہجری کے اعتبار سے آخر کے سنہ فصلی اور درمیانی سنہ عیسوی کی ترتیب پر ہیں۔

رام خاموش

سنہ ۱۲۲۹ھ فارسی دیوان کا قلمی نسخہ ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ میں موجود ہے۔

اسی طرح بختیاور سنگھ راقم لکھنوی۔ کنور سکھراج رحمتی میکولال رفعت لکھنوی۔ داتا رام رنیق اور منشی رام سہائے رونق لکھنوی بھی اپنی

خوش گوئی، طبعی اور وجدانی صلاحیت، موزونیت طبع، لب ولہجہ اور خوش بیانی کے لئے مشہور ہیں۔

رحمتی کا شعر ہے:- گر ہجر ش دل سودا زدہ غمناک شود

جامہ صبر زبے تابی من چاک شود

رونق کا سنہ وفات تذکرہ نویس ۱۲۹۰ھ لکھتے ہیں۔ ان کا کلام چار بحروں پر مشتمل ہے۔

منشی میندو لال زار وطن۔ لکھنؤ۔ فارسی نثر و نظم میں کافی دسترس حاصل کی۔ دیوان فارسی کے علاوہ عروض و معانی پر مختلف رسائل بھی ملتے ہیں۔

سکھراج سبقت علوم ادبیہ۔ حکمت۔ حساب۔ طب اور تصوف میں اپنے معاصرین سے سبقت لی اور اس کا بڑا حصہ ان کے والد سے براہ راست موروثی ملا۔ ان کے والد بادشاہ عالمگیر کے وزیر عمدۃ الملک کے یہاں ملازم تھے۔ علم تاریخ پر بھی کافی قدرت حاصل تھی۔

رائے بنسی دھر سروری راجہ لال جی بہادر کے نواسے تھے۔ نظم و نثر فارسی کی مشق مولوی احسان اللہ خان سے کی۔

نامم بمعنی و سخن امروز سروری است مداح آں سرور شیدائے سرورم

منشی لکشمی نرائن شفیق قوم۔ کھتری۔ اورنگ آباد کے رہنے والے تھے۔ مرزا آزاد سے تلمذ حاصل کیا تھا۔ گل رعنا تذکرۃ الشعراء اور شام غریباں میں بتصریح موجود ہے کہ شفیق کلام کی بندش میں

خاص وصف رکھتے تھے۔ ان کی اصل لاہور بتائی جاتی ہے۔

باپ بھوانی داس عالمگیر کے ہمراہ آئے تھے اور دکن میں مُقیم ہوئے۔ اورنگ آباد کو مستقل دارالسکونت بنایا۔ شفیق عالی جاہ نواب علی خان کے یہاں کسی عہدہ پر فائز ہوئے۔ سنہ ۱۲۰۰ھ سن وفات ہے۔

مہاراجہ چندولال شاداں

دولت آصفیہ حیدرآباد کا زمانہ پایا۔ ان کی ہر مجلس میں ارباب فن و اہل کمال موجود رہتے۔ ہر شب شعر و سخن کی مجلس منعقد ہوتی تھی۔ شعر و سخن میں غیر معمولی مقام حاصل کیا۔

ان کا فارسی دیوان شایع ہو گیا ہے۔ سنہ ۱۲۵۴ھ میں وفات ہوئی۔

منشی دولت رام شوق

اودھ کے شاہی محکمہ انشا میں منشی تھے۔ قصیدہ کی فصاحت بلاغت اور سجع میں خاص مقام حاصل تھا۔ شاہ واجد علی شاہ جب اپنے اہل و عیال کے ساتھ کلکتہ منتقل ہوئے تو یہ بھی ہمراہ کلکتہ چلے آئے۔ سنہ ۱۲۷۰ھ میں انتقال ہوا۔

ہر لحظہ فروغ است ز حسن تو جہاں را
داغ تو چراغ است دل پیر و جواں را

لالہ بالمکند شہر

وطن رانک پور سنہ ۱۲۵۰ھ میں انتقال ہوا۔ طبیعت کی نکتہ سنجی اور لطیف شعر گوئی قابل ذکر ہے۔

مکن اشک مرا بے قدر اے مژگان تر رحمے
بریں طفل غذا پروردۂ خون جگر رحمے

صاحب رام

سخن سنجی کے ساتھ ساتھ تاریخ گوئی میں ملکہ تھا۔ شاہ غازی کے عہد سلطنت میں خاص شہرت حاصل کی۔ غازی الدین

حیدر باشا (مدفون نجف لکھنو) کی وفات پر مندرجہ ذیل اشعار سے تاریخ لکھی۔

چوں رفت شہ زمن ز دنیا
ماتم دل خاص و عام بگرفت
از روئے نگاہ و آہ گفتم
حیدر بہ نجف مقام بگرفت (سنہ ۱۲۴۳ھ)

ان سے پہلے راجہ گوبند بخش ضیائی نے بھی فنِ شاعری میں خاص مقام پیدا کیا۔ ان کا سال وفات سنہ ۱۲۴۵ھ ہے۔ ان کا نہایت عمدہ فارسی کلام کتب خانہ آصفیہ میں موجود ہے۔

جے کشن عشرت

کشمیر کے برہمن تھے۔ سخن طرازی میں جدّت اور ندرت پائی جاتی ہے۔ نواب نجم الدولہ امیر خاں کے یہاں ملازم رہے ہیں۔

دشت از لالہ بسکہ رنگین است
پائے دیوانہ دست گلچیں است

راجہ جیالال گلشن

خوش فکر اور صاحب دیوان ہیں۔ ابوالفتح محمد علی شاہ اودھ سے متعلق رہے ہیں۔ انہیں کے ہم تخلص رائے گلاب گلشن کا تذکرہ بھی ملتا ہے۔ یہ سندیلہ کے رہنے والے تھے اور قتیل سے تلمذ حاصل تھا۔ ریاست اودھ میں معزّز ترین عہدہ پر قائم تھے۔ علمی صلاحیت میں مایۂ ناز اور سپہ گری میں عدیم المثال تھے۔ تذکرہ شعرائے ضخیم اور دیوان جسیم انہیں کی یادگار ہے۔

آنکس کہ از زبان تو حرف جفا شنید
گویا پیام خضر ز آب بقا شنید

راجہ مدّن سنگھ موزوں

وطن اٹاوہ تھا۔ والد راجہ جگت سنگھ غازی الدین خان کے دامن سے وابستہ تھے۔ راجگی خطاب تھا اور سہ ہزاری کا منصب ملا تھا۔ مدن سنگھ نواب آصف جاہ سے جا ملے۔ ناصر جنگ کے عہد میں دو ہزاری کا منصب ملا۔ قلعہ مصطفےٰ نگر کی حراست اور انگریز فوج کی یلغار بھی ان کی زندگی کے خاص واقعات میں سے ہیں۔ ۵۰ سال کی عمر میں کسی صدمہ سے متاثر ہو کر ۱۱۷۹ھ میں وفات پائی۔ فارسی نثر و نظم میں غیر معمولی صلاحیت کے حامل تھے۔

کرد گلشن جلوۂ رنگیں یار آئینہ را
می رسد عرض قدمبوس از بہار آئینہ را

انہیں کے ہم تخلص راجہ رام موزوں کا تذکرہ بھی ملتا ہے۔ یہ عظیم آباد کے رہنے والے تھے۔ والد بزرگوار نواب مہابت جنگ کے دربار میں عزت مآب تھے ان کے بعد موزوں کو عہد موروثی طور پر ملا۔ جنگ میں مردانہ اوصاف کے ساتھ ساتھ شعری سلیقہ پایا تھا۔ شیخ محمد علی حزیں کے شاگردوں میں ہیں۔ سالِ وفات ۱۱۷۰ھ ہے۔

رائے منوہر لال منوہر

اکبر کے امرائے سلطنت میں سے ہیں۔ متین طبیعت۔ ندرت خیال کا اچھا ملکہ تھا ان کی رباعی ہے۔

روزیکہ سموم حشر افزوں گردد
در آتشِ غم چو چہرہ گلگوں گردد
مادر دوزخ چناں بذوقے سوزم
کز رشک دل بہشتیاں خوں گردد

مادھورام منشی شاہ جہاں آباد کے رہنے والے تھے۔ سعد اللہ خان شاہ جہانی کے فرزند نواب لطف اللہ خان کے دربار میں عہدہ انشاء پر سرفراز تھے۔

تمی رسد بمیان صنم زیار یکی
ہزار یار بدقت تندگا فتیم مورا

اس سلسلہ کا دوسرا نام لالہ فتح چند منشی کا ملتا ہے۔ یہ برہان پور کے رہنے والے تھے۔ قوم کائستھ تھی نظمی صلاحیت پائی تھی خوش طبیعت شعر کہتے تھے۔

نیست آسایش بمنزل جان از خود رستہ را
ہر قدم دام است نقش پا تسکار جستہ را
بسکہ از شرم تو در پرواز رنگ گلشن است
رشتۂ نظارہ بندد در ہوا گلدستہ را

ان کے علاوہ لالہ بیجا تھ مشتاق بریلوی۔ لالہ رام بخش مطیع قنوجی۔ لالہ ستیل داس ممتاز۔ سکھن لال موحد بدایونی۔ لالہ کالکا پرشاد موحد لکھنوی اور لالہ موجی رام موجی اسی سلسلہ کی کڑیاں ہیں جو اپنی نازک خیالی ولب و لہجہ کی رعنائی زبانی قدرت اور طبع رسائی کے لئے ممتاز ہیں۔

وامق جناب وامق اصلاً کھتری تھے لیکن بعد میں مولوی عبد اللہ اور مولوی عبد الحکیم سیالکوٹی کے صحبتوں سے متاثر ہوکر مشرف بہ اسلام ہوئے۔ محمد اخلاص خاں اور دوسرے امراء کے توسط سے اورنگ زیب کے یہاں ملازمت ملی۔ نثر و نظم خوب ہے۔ شروع میں شعر و شاعری سے لگاؤ زیادہ تھا بعد میں طبیعت اس سے پھر گئی۔ ۱۰۴۳ھ میں انتقال ہوا۔

محتسب سے کشتی از دست تو مشکل شدہ است
شیشۂ مے بہ بغل آبلۂ دل شدہ است

مدبر الدولہ راجہ جوالا پرشاد وقارؔ

ان کی سب سے بڑی خصوصیت یہ تھی کہ انہوں نے اقتدار کے باوجود نوابانِ اودھ پر کسی طرح کی تشنیع نہیں کی۔ دیوان مطبوعہ ہے۔ نثر ونظم میں اچھی صلاحیت باقی تھی۔

ان ہندو شعراء کی فہرست اس سے زیادہ طویل ہے کہ ان کو اس مختصر سی جگہ میں قلمبند کیا جا سکے۔ کتنے شعراء ایسے ہیں جن کے نام تاریخ نویسوں سے چھوٹ گئے اور کئی تاریخ کے بطن میں دھنس گئے۔

پھر بھی ان کے علاوہ رام کشمیری کے لئے پنڈت دیا ناتھ وفاؔ نیو سنگھ ہندوؔ لکھنوی۔ گھوکھل چند ہندوؔ فرخ آبادی اور پنڈت جے گوپال نقّادؔ کشمیری کے نام بھی مشہور شعراء فارسی میں شمار کئے جاتے رہے ہیں جس کی وجہ ان کا شعری وقار۔ بلند خیالی اور طرز فکر کی ادائیگی کا حسن ہے۔

خمارؔ بارہ بنکوی

غزل

غم کے مارے جو مُسکرائے ہیں
آنسوؤں کو پیتے آئے ہیں

مہربانی، خلوص، ہمدردی
ہم نے کیا کیا فریب کھائے ہیں

کیا بلا ہے خوشی خُدا جانے
ہم تو بس نام سنتے آئے ہیں

واسطہ جب پڑا ہے اپنوں سے
غیر کیا کیا نہ یاد آئے ہیں

تیرے جانے کے بعد مُدّت تک
روئے ہیں ہم نہ مُسکرائے ہیں

ہائے رے اُن کی یاد کا عالم
میں یہ سمجھا کہ خود وہ آئے ہیں

ایک گستاخیٔ تبسّم پر
عمر بھر غم کے ناز اُٹھائے ہیں

فاصلے اور بڑھ گئے ہیں خمارؔ
جب کبھی وہ قریب آئے ہیں

اشرف ساحل

شنا

میں جس موضوع پر لکھنے جا رہا ہوں وہ بیک وقت اہم اور پیچیدہ ہے
اہم اس لئے کہ موضوع بجائے خود قدیم تاریخی اہمیت کا حامل ہے اور مشکل اس
وجہ سے کہ ابھی تک زیر نظر زبان کا کوئی تحریری کردار قایم نہیں ہو سکا ہے۔ جس
کی روشنی میں اس زبان کی ادبی صلاحیتوں اور سرچشموں کو مکمل طور پر منکشف
کیا جا سکتا۔

یہ میری ادنیٰ کوشش ہے کہ ان صفحات میں اس زبان کا ایک مختصر جائزہ
پیش کروں تاکہ اس پر مزید تخلیقی اور تحقیقی راستے ہموار ہو سکیں۔

کشمیر کے شمال میں حدِ ستار کہ کے دونوں طرف کا وسیع پہاڑی علاقہ دردستان
کہلاتا ہے۔ یہ وہی علاقہ ہے جو کبھی چک سلطنت کا گہوارا رہا ہے۔ دردستان
کے علاقوں میں گلگت، گریز، اسکردو، چلاس، استور اور تلیل کے علاقے خاص طور
پر قابلِ ذکر ہیں۔

یہاں کے رہنے والے "درد" کہلاتے ہیں۔ لفظ درد کے پس منظر میں قدیم تاریخی
اہمیت موجود ہے۔ مشہور مصنّف کلہن کی کتاب راج ترنگنی کے علاوہ یونان اور
روم کے مصنّفین کے یہاں "درد" کا تذکرہ ملتا ہے جس سے اس کی تاریخی اہمیت کا
اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ کلہن نے راج ترنگنی میں گریاسی (گریز) کا خصوصیت کے

ساتھ ذکر کیا۔ گریز اپنے سدا بہار نظّاروں، قدرتی رعنائیوں اور شادابیوں کے لئے ہمیشہ مشہور رہا ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ یوسف شاہ چک نے یہاں کی خوبصورتی سے متاثر ہو کر یہاں کے ایک خوب صورت پہاڑ اور چشمے کو اپنی ملکہ کے نام سے منسوب کیا جنہیں آج تک حبہ خاتون کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ دردستان کا وجود بہت قدیم ہونے کے علاوہ تاریخی بھی ہے۔ اس خطّے میں بولنے والی زبانوں کو دردی کہا جاتا ہے۔ شنا دردی کی خالص مثالی زبان ہے۔ جو گلگت، گریز، اسکردو، چلاس، تلیل، سندھ، کشن گنگا اور نیلم وادی کے آس پاس کے علاقوں میں بولی جاتی ہے۔ عام طور پر شنا زبان کو "شن" قبیلے کی زبان سمجھا جاتا ہے۔ سنسکرت کے مُصنّف اسے پشاچا کا نام بھی دیتے ہیں۔

جہاں تک اس زبان کے ظہور کا تعلق ہے۔ انگریز مُصنّف ٹرمپ کا فراہم کردہ مواد مظہر ہے کہ مجموعی طور پر تمام دردی زبانیں آریائی زبانوں کے سنسکرت کُنبے سے تعلق رکھتی ہیں۔ اس لئے بقول اُن کے شنا براہ راست سنسکرت سے ہی ظہور پذیر ہوئی مگر اس زبان میں سنسکرت کے علاوہ اَن گنت ایسے الفاظ بھی موجود ہیں جو پشتو سے ملتے جُلتے ہیں اور پشتو زبان بجائے خود ایرانی (فارسی) کی ایک شاخ ہے۔ اس لحاظ سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ اس زبان کا وجود ہند ایرانی کے امتزاج کا نتیجہ ہے۔ انگریز ماہر لسانیات گریرسن بھی اپنی کتاب (THE LINGUISTIC SERVAY OF INDIAN LANGUAGES) میں اسی نتیجہ پر پہنچا ہے۔ مگر اس مرحلے پر مجھے گریرسن سے ہلکا سا اختلاف ہے۔ کیونکہ اس زبان پر سنسکرت کا اثر ہمہ گیر اور فارسی کے مقابلے میں کچھ زیادہ ہے۔

اس ضمن میں یہ لکھنا بے جا نہ ہوگا کہ دردی کے بیشتر الفاظ صرف ویدک

سنسکرت سے ملتے جلتے ہیں۔ فارسی کا اثر اگرچہ اس زبان پر سطحی ہے مگر اس کو
ایک خوشگوار اثر کہا جا سکتا ہے اور لسانیاتی اعتبار سے فارسی الفاظ کو اپنے اندر
جذب کرنے کی صلاحیت اس زبان کی نشوونما کے لئے یقیناً حوصلہ افزا ہے۔

میرے خیال میں شنا کا ظہور سنسکرت کے بطن سے ہوا۔ فارسی کی گود میں پرورش
پاتے ہوئے اپنی تمام تر لسانیاتی خوبیوں کی مدد سے ایک منفرد زبان بننے کے لئے
کئی ارتقائی منزلیں طے کرتے ہوئے وجود میں آئی۔ یہاں یہ لکھنا ضروری سمجھتا
ہوں کہ جس خطے میں شنا بولی جاتی ہے وہ خطہ ہمیشہ سے مختلف قوموں
اور ملکوں کی تجارت اور آمد و رفت کے لئے ایک شاہراہ رہا ہے۔ اسلئے مختلف
قوموں کے میل جول اور آمد و رفت سے زبان پر ایک طرح کا ہلکا سا اثر پڑا
ہے جس کے نقوش ابھی تک اس زبان پر نمایاں ہیں۔

دردی کی مندرجہ ذیل قسمیں ہیں:۔

شنا۔ کلگتی۔ گریزی۔ استوری۔ چلاسی۔ بروک یا (دراسی) ان سب
میں لسانیاتی ہم آہنگی ہونے کے باوجود شنا ہی ایک ایسی زبان ہے جس میں
تمام تر قابل اعتماد لسانیاتی صلاحیتیں موجود ہیں اور یہی زبان اپنی لسانی
انفرادیت کے لحاظ سے دردی کی صحیح مثالی زبان کہلانے کے مستحق ہے۔ اس بات
کو ثابت کرنے کی غرض سے کہ کشمیری زبان دردی ہی کی ایک شاخ ہے۔ گریرسن
نے جو ثبوت پیش کئے ہیں ان پر مزید تحقیق کی ضرورت ہے۔ اسے وقت کی ستم
ظریفی کہیئے یا شنا سے اس زبان کے بولنے والوں کی بے اعتنائی کہ آج تک
اس زبان کا کوئی تحریری نمونہ منظر عام پر نہیں آسکا ہے۔ حالانکہ لسانیاتی اعتبار
سے یہ زبان مکمل ہونے کے علاوہ اپنے اندر ایک خاص مٹھاس اور سادہ پن
رکھتی ہے۔ عام فہم ہونے کے علاوہ اس زبان کے پاس الفاظ کا بہت بڑا

ذخیرہ ہے جسے کسی بھی صنفِ سخن کے لئے آزمایا جا سکتا ہے مگر آج تک ایسا ممکن نہیں ہو سکا ہے۔

مجھے امید ہے کہ کلچرل اکاڈمی کے اشتراک سے میں شنا زبان کی پہلی کتاب بعنوان شنا کے لوک گیت شائع کروں گا۔ تاکہ اس قدیم اور تاریخی زبان کو منظرِ عام پر لایا جا سکے۔

ذیل میں نمونے کے طور پر شنا، فارسی، سنسکرت اور کشمیری سے کچھ الفاظ لئے گئے ہیں۔ جن سے ان کی باہمی مشابہت اور ارتباط کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔

اُردو	شنا	سنسکرت	فارسی	کشمیری
آدمی	مَنُوجُ	منوش	مرد	موہینُو
لڑکی	مُلئے	مالتی		
لڑکا	بال	بال		
باپ	مالوُ	ہوٗ		
ماں	ماں	ماتا	مادر	ماعج
گھوڑا	آشپ	اَشوہ	اسپ	
گائے	گاؤ		گاؤ	گاو
برف	ہِن	ہِم		شین
بیل	دونو	دونڈہ		داند
ساس	شُش	شُشرو		ہش
کالا	کِنو	کرشنا		کرُہُن

(جلال ملیح آبادی)

دو غزلیں

(۱)

غزل

دلبرِ لالہ رُخ و زہرہ جبیں ہم نے کیا
تم حسیں تھے تمہیں کچھ اور حسیں ہم نے کیا

مسندِ شوق پہ دلبر تھے بہت حُسن فروز
اِن ستاروں میں تمہیں صدر نشیں ہم نے کیا

طلعتِ ماہ میں حوروں کو بنا کر ساقی
ارضِ کشمیر کو فردوسِ بریں، ہم نے کیا

کہکشاں لے کے حسینوں کی سفینوں پہ چلے
رُودباروں کو ثریا سے حسیں، ہم نے کیا

ذوق کس میں کہ محبت کے فسانے چھیڑے
ذکرِ گلگونگیٔ رخسار و جبیں ہم نے کیا

زمزمے عشق کے گلبانگِ اذاں سے ہیں بلند
ہم وہ کافر ہیں کہ آغازِ برِ دیں ہم نے کیا

---

(۲)

غزل

زمانہ غمگسارِ جان زار ہے، بہار ہے
کہ مہرباں وہ حُسنِ طرفہ کار ہے، بہار ہے

گل و بنفشہ و سمن چنار و لالہ نسترن
چمن چمن قطار در قطار ہے بہار ہے

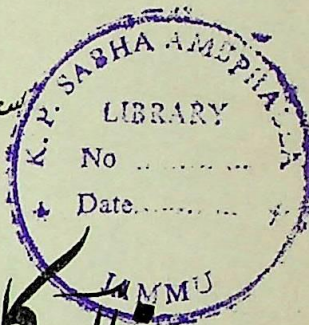
زمیں پہ رنگِ گلستاں فلک پہ حُسنِ کہکشاں
چمن پہ کہکشاں ستارہ بار ہے بہار ہے

صبا چلی وہ جھوم کے گھٹا اُٹھی وہ دھوم سے
نشاطِ جاں فضائے جوئبار ہے، بہار ہے

کدھر ہے دورِ آسماں کہاں ہے گردشِ جہاں
کوئی انیسِ جانِ بے قرار ہے، بہار ہے

وہ مستیوں کا رنگ ہے کہ دل میں اک اُمنگ ہے
صدائے ساز و چنگ ہے، نگار ہے بہار ہے

نصیب کا کمال ہے جلال ہے جمال ہے
جلال اُس جمال پر نثار ہے، بہار ہے

سعادت علی صدیقی

غالب کا حادثۂ اسیری

غالب قمار بازی کے جرم میں پہلی بار ۱۸۴۱ء میں گرفتار ہوئے۔ گرفتاری کی خبر دہلی اردو اخبار[1] میں اس طرح ملتی ہے :۔

"سُنا گیا ہے کہ ان دنوں تھانہ گزر قاسم جان میں مرزا نوشہ کے مکان سے اکثر نامی قمار باز پکڑے گئے۔ مثل ہاشم خان وغیرہ کے جو سابق بڑی علتوں میں دورہ تک سپرد ہوئے تھے بڑا قمار ہوتا تھا لیکن بہ سبب رعب و کثرتِ مردان کے یا کسی طرح سے کوئی تھانیدار دست انداز نہیں ہو سکتا تھا۔ اب تھوڑے دن ہوئے یہ تھانے دار قوم سے سید اور بہت جری سُنا جاتا ہے۔ مقرر ہوا ہے۔ یہ پہلے جمعدار تھا، بہت مدّت کا نوکر ہے۔ جمعداری میں بھی بہت گرفتاری مجرموں کی کرتا رہا ہے۔ بہت بے طمع ہے۔

یہ مرزا نوشہ ایک شاعر نامی اُردو رئیس زادہ نواب شمس الدین قاتل ولیم فریزر کے قرابتِ قریبہ میں سے ہے۔ یقین ہے کہ تھانے دار کے پاس بہت رئیسوں کی سعی و سفارش بھی آئی لیکن اس نے دریافت کو کام فرمایا سب کو گرفتار کیا عدالت سے جرمانہ علیٰ قدر مراتب ہوا۔ مرزا نوشہ پر سو روپے، نہ ادا

---

[1] دہلی اُردو اخبار ۱۵ اگست ۱۸۴۱ء صد ۲، ک ۲ (نیشنل آرکائیوز، نئی دہلی)
غالب :۔ محمد عتیق صدیقی، اُردو ادب شمارہ ۴، ۱۹۶۲ء صفحہ ۱۰۷۔

کریں تو چھ مہینے قید۔ لیکن ان تھانیدار کی خدا خیر کرے، دیانت کو تو کام فرمایا انہوں نے لیکن اس علاقہ میں بہت رشتہ دار متمول، اس رئیس کے ہیں، کچھ تعجّب نہیں کہ بے وقت چوٹ پھٹ کریں اور یہ دیانت ان کی وبال جان ہو۔ حکام ایسے تھانیدار کو چاہیئے کہ بہت عزیز رکھیں۔ ایسا آدمی کم یاب ہوتا ہے ـــــــ"

کلکتہ کے اخبار مہر منیر نے ۲۱ ستمبر ۱۸۴۷ء کی اشاعت میں "شاعر نامدار دہلی" کے عنوان سے لکھا ہے :۔

"از اخبار دہلی واضح شد کہ از مکان میرزا نوشہ، شاعر نامدار دہلی یکے از عزیزان نواب شمس الدین خان مرحوم تنے چند مقامران نامدار کہ در لیل ونہار بجز قمار دیگر کار نداشتند، درحالت مقامرت بسعی تھانیدار اسیر وگرفتار شدند و بہ محکمہ حاکم حاضر گردیدند۔ حاکم نصفت شعار از شاعر یک صد روپیہ و از دیگراں سی سی روپیہ جرمانہ گرفتہ آزاد فرمود" ۔ ۲

جناب مالک رام کا کہنا ہے کہ :۔

"۱۸۴۷ء میں نیا کوتوال متعین ہوکر آیا۔ وہ سخت مزاج کا تھا اور مرزا غالب سے ناواقف اس نے ایک دن مرزا کے مکان پر چھاپا مارا اور انہیں بعض دوستوں سمیت کھیلتے میں گرفتار کرلیا اور پیشی پر عدالت نے سب کو جرمانہ کر دیا۔ چنانچہ مرزا کو بھی جرمانہ کی سزا ہوئی اور مزید یہ حکم ہوا کہ جرمانہ ادا نہ کریں تو چار مہینے قید میں رہیں بظاہر انہوں نے جرمانہ ادا کرکے گلو خاصی کرائی ـــــ" ۳

۲۔ ہندوستانی اخبار نویسی، کمپنی کے عہد میں ـــــ عتیق صدیقی ص ۲۵۵

۳۔ ذکر غالب (جدید ایڈیشن) مالک رام ص ۱۰۵

قمار بازی کے جرم میں غالب کی گرفتاری ایک افسوسناک سانحہ تھا لیکن اس سلسلہ میں حکام پر یہ الزام لگانا کہ انہوں نے ناواقفیت کی بناء پر ناانصافی اور ہٹ دھرمی سے کام لیا یا انہوں نے ذاتی رنجش و عداوت کی وجہ سے انہیں گرفتار کیا اور اُن کے ساتھ بے رحمی کا سلوک کیا حقائق کو نظر انداز کرنا ہے اُس وقت کی بعض تحریروں میں تو حکام کو اس بناء پر مورد الزام ٹھہرایا گیا ہے کہ انہوں نے غالب کے رتبہ کو اپنی فرض شناسی کی راہ میں حائل نہیں ہونے دیا اور انصاف کے تقاضوں کو پورا کیا۔ جیسا کہ دہلی اردو اخبار کے مذکورہ بالا اقتباس سے ظاہر ہے۔ غالب نے اپنے گھر میں باقاعدہ جوا خانہ قایم کر رکھا تھا اور اس سے کسب معاش بھی کرتے تھے۔ قمار بازی اس زمانہ میں کوئی غیر معمولی بات بھی نہیں تھی۔ خوش باش امیروں اور بے فکر رئیسوں کا یہ عام مشغلہ تھا۔ غالب کے مکان پر بھی لوگ جمع ہوتے اور جوا کھیلتے تھے۔ حکام بھی ان حرکتوں سے چشم پوشی کرتے تھے۔ ۱۸۴۱ء میں نیا کوتوال مقرر ہوا۔ اس نے شہر سے جوا کھیلنے کی وبا ختم کرنے کی ٹھان لی اور سختیاں کرنے لگا۔ ایک دن اس نے غالب کے مکان پر بھی چھاپا مارا۔ سب کو گرفتار کر کے جرمانہ کیا گیا۔ غالب نے بھی جرمانہ ادا کر کے اپنی جان چھڑائی۔ لیکن جوئے کا چسکہ ان کو پڑ چکا تھا۔ وہ نہ چھوٹا۔ وہ بدستور قمار بازی میں مصروف رہے اور ۲۵ مئی ۱۸۴۷ء کو دوبارہ گرفتار کر لئے گئے۔ اس گرفتاری کی تفصیل تکلیف دہ بھی ہے اور سبق آموز بھی۔ صاحب "اخبار فوائد الناظرین" لکھتے ہیں:-

"۲۵ مئی کو بیچ مکان جناب مرزا نوشہ اسد اللہ خان صاحب کے قمار بازی ہو رہی تھی۔ چنانچہ کوتوال خبر پا کر وہاں پہنچ گئے اور جناب مرزا صاحب مع چند قمار بازوں کے گرفتار ہو کر کوتوالی میں لے آئے گئے اب دیکھا چاہیئے کہ صاحب مجسٹریٹ ان کے متعلق کیا حکم دیتے ہیں"۔[۱]

---

[۱] اخبار فوائد الناظرین ۳۱ مئی ۱۸۴۷ء بحوالہ قدیم اخبارات کی کچھ جلدیں اعتبار علی عرشی نوائے ادب بمبئی اپریل ۱۹۵۸ء

مقدمہ کنور وزیر علی خان مجسٹریٹ کی عدالت میں پیش ہوا[1]۔ بہادر شاہ ظفر نے ریذیڈنٹ کے پاس سفارشی خط بھیجا۔ روساء کی طرف سے بھی ان کی رہائی کی کوششیں کی گئیں لیکن کوئی فائدہ نہ ہوا۔ چھ مہینے قید بامشقت اور دو سو روپے جرمانے کی سزا کا حکم ہوا اور جرمانے کی عدم ادائیگی کی صورت میں چھ ماہ مزید قید اور اصل جرمانے کے علاوہ پچاس روپے ادا کرنے پر مشقت کی معافی دینے کی پیش کش ہوئی لیکن غالب چھ ماہ جیل میں نہیں رہے تین ماہ بعد ڈاکٹر راس سرجن کی سفارش پر رہا ہو گئے۔

احسن الاخبار بمبئی (۲۵ جون ۱۸۴۷ء) میں غالب کی دوسری گرفتاری کا ذکر اس طرح آیا ہے :-

"مرزا اسد اللہ خاں بہادر کو دشمنوں کی غلط اطلاعات کے باعث قمار بازی کے جرم میں گرفتار کر لیا گیا۔ معظم الدولہ بہادر (ریذیڈنٹ) کے نام سفارشی چھٹی لکھی گئی (یہ چھٹی بادشاہ نے لکھی تھی اس لئے کہ انہیں کی مصروفیات ۱۰ جمادی الثانی کے تحت یہ خبر آئی ہے) کہ ان کو رہا کر دیا جائے۔ یہ معززین شہر میں سے ہیں یہ جو کچھ ہوا محض حاسدوں کی فتنہ پردازی کا نتیجہ ہے۔ عدالت فوجداری سے نواب صاحب کلاں بہادر نے جواب دیا کہ مقدمہ عدالت کے سپرد ہے ایسی حالت میں قانون سفارش کرنے کی اجازت نہیں دیتا۔"[2]

احسن الاخبار بمبئی کے ۲ جولائی ۱۸۴۷ء کے شمارے میں پھر اس مقدمہ کا ذکر کیا گیا ہے :-

"مرزا اسد اللہ غالب پر عدالت فوجداری میں جو مقدمہ جاری

ع۱ لال قلعہ کی ایک جھلک۔ ناصر نذیر فراق۔ ص ۳۳

ع۲ دہلی کا آخری سانس، خواجہ حسن نظامی ص ۱۷۱ اردو ادب شمارہ ۴، ۱۹۶۲ء ص ۱۱۲

تھا اس کا فیصلہ سُنا دیا گیا۔ مرزا صاحب کو ۶ مہینے کی قید با مشقت اور دو سو روپے جُرمانے کی سزا ہوئی اگر دو سو روپے جُرمانہ ادا نہ کریں تو چھ ماہ قید میں اور اضافہ ہو جائے گا اور مقررہ جُرمانے کے علاوہ اگر پچاس روپے زیادہ ادا کئے جائیں تو مشقت مُعاف ہو جائے گی جب اس بات پر خیال کیا جاتا ہے کہ مرزا صاحب عرصہ سے علیل رہتے ہیں۔ سواء پرہیزی غذا قلیا، چپاتی کے اور کوئی چیز نہیں کھاتے تو کہنا پڑتا ہے کہ اس قدر مشقت اور مصیبت کا برداشت کرنا مرزا صاحب کی طاقت سے باہر ہے بلکہ ہلاکت کا اندیشہ ہے۔ اُمید کی جاتی ہے اگر سیشن جج کی عدالت میں اپیل کی جائے اور اس مقدمہ پر نظرِ ثانی ہو تو نہ صرف یہ سزا موقوف ہو جائے بلکہ عدالت فوجداری سے مقدمہ اُٹھا لیا جائے۔ یہ بات عدل و انصاف کے بالکل خلاف ہے کہ ایسے باکمال رئیس کو جس کی عزت و حشمت کا دبدبہ لوگوں کے دلوں پر بیٹھا ہوا ہے معمولی جُرم میں اتنی سزا دی جائے جس سے جان جانے کا قوی احتمال ہے[۱]۔

غالبؔ کی تصانیف میں اس حادثۂ اسیری کے متعلق کوئی تفصیل نہیں ملتی ہے۔ البتہ اُنہوں نے ایک فارسی خط میں اس واقعہ کو اختصاراً لکھا ہے یہ خط کلیاتِ نثر میں موجود نہیں ہے[۲]۔

۱۔ دہلی کا آخری سانس:۔ خواجہ حسن نظامی صفحہ ۱۷۵-۱۷۴، اُردو ادب شمارہ ۴، ۱۹۶۲ء۔ صفحہ ۱۱۲

۲۔ خط کی عبارت یہ ہے:۔ "شحنہ عدو بود و مجسٹریٹ با من ناآشنا فتنہ در کمین بود و بخت نارسا مجسٹریٹ باآں کہ شحنہ را فرمان روا ہستی در جستن من شحنہ را فرمان بہ بود تو قیع من نوشت و سیشن جج باآں کہ با من دوستی داشت و پیوستہ با من مہر ورز و مہربان بود و بارہا در بزم بہم بیمود چشم پوشید و بمن تغافل زد۔ دادرسی بہ صدر بردند ہیچ کس نہ شنید و ہمان فرمان بے داد بجا ماند زانم چہ روداد کہ چوں نیمہ میعاد سپری شد مجسٹریٹ اول بہم برآمد و خود از صدر نسخ حکم خویش و رستگاری من خواست خواہش دے پذیرفتند تا کہ اورا بدین خواہش ثنا گفتند۔۔۔"
باغ دودر صفحہ ۷۲ الف بہ حوالہ دیوانِ غالب نسخۂ عرشی صفحہ ۵۹۔

مولانا حالیؔ نے یادگارِ غالبؔ میں اس کا حسبِ ذیل ترجمہ درج کیا ہے :-

"کوتوال دشمن تھا اور مجسٹریٹ ناواقف۔ فتنہ گھات میں تھا اور ستارہ گردش میں۔ باوجودیکہ مجسٹریٹ کوتوال کا حاکم ہے۔ میرے باب میں وہ کوتوال کا محکوم بن گیا اور میری قید کا حکم صادر کر دیا۔ سشن جج باوجودیکہ میرا دوست تھا اور ہمیشہ مجھ سے دوستی اور مہربانی کا برتاؤ برتتا تھا اور اکثر صحبتوں میں بے تکلف ملتا تھا اس نے بھی اغماض اور تغافل اختیار کیا۔ صدر میں اپیل کیا گیا مگر کسی نے نہ سُنا اور وہی حکم بحال رہا۔ پھر معلوم نہیں کیا باعث ہوا کہ جب آدھی میعاد گزر گئی تو مجسٹریٹ کو رحم آیا اور صدر میں میری رہائی کی رپورٹ کی اور وہاں سے حکم رہائی آ گیا اور حکام صدر نے ایسی رپورٹ بھیجنے پر اس کی تعریف کی۔ سُنا ہے کہ رحم دل حاکموں نے مجسٹریٹ کو بہت نفرین کی اور میری خاکساری اور آزادہ روی سے اسکو مطلع کیا۔" [۱]

مرزا غالبؔ کے خط سے بہ صاف ظاہر ہوتا ہے کہ وہ خود کو بے گناہ سمجھتے تھے۔ اور ان کو یقین تھا کہ ان کی گرفتاری اور سزا صرف ان پر ظلم ہی نہیں تھا بلکہ انصاف کا خون بھی تھا۔ مولانا حالیؔ مرزا کے اس بیان پر یقین کامل رکھتے تھے۔ اپنے ممدوح کے دامنِ تقدس کو ان تمام آلودگیوں سے پاک و صاف دیکھنا چاہتے تھے اور مرزا کی گرفتاری کو، کوتوال کی دشمنی پر محمول کرتے تھے اور دوسروں کو بھی اس بات کا یقین دلانا چاہتے تھے۔ اس حقیقت کی نقاب کشائی کرتے ہوئے مولانا ابوالکلام آزاد نے تحریر فرمایا ہے کہ :-

"خواجہ حالی مرحوم نے اس واقعہ کی نسبت جو کچھ لکھا ہے" وہ

۱۔ یادگارِ غالب۔ الطاف حسین حالی۔ ص ۲۶

حقیقت کے خلاف ہے۔ خواجہ مرحوم سوانح نگاری کو محض مدحت طرازی سمجھتے تھے۔ اس لئے پسند نہیں کرتے تھے کہ ناگوار واقعات کو ابھرنے دیا جائے۔

خواجہ صاحب نے اس معاملہ کو اس رنگ میں ظاہر کیا ہے کہ کوئی بات نہ تھی محض چوسر اور شطرنج کا شوق تھا۔ اس شوق کی تکمیل کے لئے برائے نام کچھ بازی بھی بدلیا کرتے تھے ــــــ کوتوال چونکہ دشمن تھا اس لئے قمار بازی کا مقدمہ بنا دیا۔ حالانکہ اصلیت بالکل اس کے خلاف ہے واقعہ یہ ہے کہ یہ پورا قمار بازی کا معاملہ تھا اور نواب امیر الدین مرحوم کے لفظوں میں مرزا نے اپنے مکان کو جوا بازی کا اڈہ بنا رکھا تھا“ ع۱

مولانا آزاد اپنی تحریر کے ذریعہ مولانا حالی کی مدحت طرازی کی تردید ہی نہیں کرتے بلکہ پورے یقین اور اعتماد کے ساتھ اس حقیقت کا اعلان بھی کرتے ہیں کہ مرزا کی گرفتاری کا سبب کوتوال کی دشمنی نہ تھی بلکہ یہ قمار بازی کا کرشمہ تھا اور شہادت میں ایک ایسی شخصیت کو پیش کیا گیا ہے کہ جس سے زیادہ معتبر بات کسی اور کی نہیں ہو سکتی۔ یہ شہادت علائی مرحوم کے صاحبزادے سر نواب امیر الدین (والی لوہارو) کی شہادت ہے جو مرزا غالب کے مکتوب الیہ بھی تھے۔ یہ شہادت صرف ان لفظوں پر ختم نہیں ہو جاتی کہ ”مرزا نے اپنے مکان کو جوا بازی کا اڈہ بنا رکھا تھا“ بلکہ مزید تفصیل قمار بازی کی صحیح تصویر سامنے لے آتی ہے۔ اور یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ مرزا کے اس عمل نے دوستوں اور جلیسوں میں نہیں بلکہ اعزّا میں بھی نفرت کا جذبہ پیدا کر دیا تھا اور انہوں نے بھی یک قلم آنکھیں پھیر لی تھیں اور لوہارو خاندان کے افراد اس بات پر شرمندگی محسوس کرنے لگے تھے کہ وہ مرزا غالب کے عزیز و قریب تصور کئے جائیں۔

ع۱ نقش آزاد ص ۲۷۹

غالبؔ کی گرفتاری کی خبر اس عہد کے اخبارات کے علاوہ معاصرانہ تصانیف میں بھی ملتی ہے۔ تذکرہ شعرائے اردو میں اُن کی گرفتاری کا ذکر اس طرح کیا گیا ہے:-

"ان ایّام میں یعنی درمیان ۱۸۴۷ء کے ایک حادثہ ان پر جانبِ سرکار سے بڑا پڑا جس کے سبب ان کو بہت رنج لاحق ہوا۔ عمر ان کی اس سال میں قریب ساٹھ برس کے ہوگی۔" ؎۱

نصیرؔ کے ایک شاگرد منشی گھنشیام داس عاصیؔ دہلوی کا دیوان کا یستھ اردو سبھا دہلی کی طرف سے شایع ہوا ہے۔ اس میں "تاریخ گرفتاری مرزا غالبؔ" کے عنوان کے تحت ایک قطعہ تاریخ ہے ابجد سے فصلی میں توسب اظہار طوفاں ہیں اور اٹھارہ سو سنتالیس میں قید غریباں ہے درج ہے اور لکھا ہے کہ:-

"مرزا نوشہ شاعر بے بدل، رندِ مشرب المتخلص بہ اسدؔ و غالبؔ سے فیض الحسن خاں کوتوال دہلی کو ناحق عداوت ہوگئی اور اس نے بعلتِ قمار بازی ان کو قید کرا دیا۔ بروقت گرفتاری کوتوال صاحب رتھ میں بیٹھ کر موقع پر گئے اور ظاہر کیا کہ سواریاں زنانی آئی ہیں۔ اس دھوکے سے اندر داخل ہوگئے اور اندر مکان کے ضربات جوتی باہم اس قدر ہوئیں کہ باہر تک آواز آتی تھی۔ مگر زینے کے اندر بہت جمعیت تھی اور کچھ امدادی برقنداز پہنچ گئے۔ گرفتار کر کے قید کرا دیا۔ بہت سے رئیس و شرفا اس حرکت سے ناراض تھے اور عدالت میں نبراتھ کے مساعی ہوئے مگر قید ہو گئی۔"

ایک روز مسٹر راس صاحب سول سرجن دہلی قیدیانِ جیل خانہ کو ملاحظہ کرتے کرتے حضرت کے پاس پہنچ گئے اور حال دریافت کیا۔ آپ نے فی البدیہہ فرمایا

؎۱ تذکرہ شعرائے اردو مطبوعہ العلوم دہلی صفحہ ۳۷۸

جس دن سے کہ ہم غم زدہ زنجیر بپا ہیں[1] کپڑوں میں جوئیں بخیئے کے ٹانکوں سے سوا ہیں

اسی وقت ڈاکٹر صاحب نے گورنمنٹ کو چھٹی لکھ کر رہا کرا دیا۔"[2]

مذکورہ بالا شعر کے متعلق مہر کا خیال ہے کہ "یہ شعر غالب کا نہیں۔ اس سے قطع نظر شعر کی شان نزول قطعاً نا قابل قبول ہے۔ اگر خواجہ حالی کے ارشاد کے مطابق قید میں ان کی حالت محض نظر بند کی تھی یا پچاس روپے ادا کر کے مشقت معاف کرالی گئی تھی تو بے یارو درماندگی کی یہ حالت کیوں کر قرین قیاس سمجھی جا سکتی ہے کہ غالب کے کپڑوں میں جوئیں ہو گئی تھیں"[3]۔ قید میں غالب کو تمام سہولتیں حاصل تھیں۔ کھانا کپڑا اور دوسری چیزیں حسب ضرورت گھر سے آتی تھیں۔ دوست احباب بھی بے روک ٹوک ملنے آتے تھے۔ عام قرائن بھی اس کی شہادت دیتے ہیں اس ابتلا و آزمائش کے زمانے میں نواب مصطفےٰ خاں شیفتہ دہلوی نے اعانت و غم خواری میں کوئی کسر اٹھا نہ رکھی تھی۔ اسی وجہ سے غالب نے نواب صاحب کا ذکر کرتے ہوئے یہ لکھا ہے کہ ایسا غم خوار دوست عزاداری کے لئے موجود ہو تو مرنے کا بھی غم نہیں۔ فرماتے ہیں :۔

خود چرا خوں خورم از غم کہ بہ غم خواری من رحمت حق بہ لباس بشر آمد گوئی

خواجہ ہست دریں شہر کہ از پرسش وے پا بہ خویشتنم در نظر آمد گوئی

مصطفےٰ خاں کہ دریں واقعہ غم خوار من است

گر بمیرم چہ غم از مرگ عزادار من است[4]

---

[1] کہیں کہیں پہلا مصرع یوں بھی ملتا ہے :۔ جس دن سے کہ ہم خستہ گرفتار بلا ہیں

[2] کلام عاصی صفحہ ۲۶۳-۲۶۴

[3] غالب۔ غلام رسول مہر صفحہ ۱۸۳

[4] سبد چین مطبوعہ ۱۹۳۸ء۔ مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ صفحہ ۲۷

شیفتہ کی مدح میں غالب کے ایک اور قصیدہ میں واقعہ قید کی طرف لطیف اشارے ملتے ہیں :-

بشنو دلے آں کہ یاد آں را بُرد | نالہ گر در کنج زنداں مے زنم
بنگر دلے آنکہ کلک آں را کشد | نقش گر بر صفحہ جاں مے زنم

اس تعریف اور اشاروں کو خوشامد پر بھی محمول کیا جا سکتا ہے۔ لیکن نواب محمد مصطفےٰ خاں شیفتہ کے اس طرز عمل اور حُسن سلوک کی بنیاد مرزا کے فضل و کمال تھی اور وہ لوگوں سے کہتے بھی تھے کہ :-

"مجھے مرزا سے عقیدت ان کے زہد و اتقا کی بنا پر نہ تھی، فضل و کمال کی بنا پر تھی، جُوے کا الزام آج عائد ہوا، مگر شراب پینا ہمیشہ سے معلوم ہے۔ پھر اس الزام و گرفتاری کی وجہ سے میری عقیدت کیوں متزلزل ہو جائے؟ گرفتاری کے بعد بھی ان کا فضل و کمال ویسا ہی ہے، جیسا پہلے تھا" [۱]

شیفتہ کی اس سچی دوست نوازی اور قدر افزائی کا مرزا غالب کے دل پر جو اثر پڑا وہ تو ان کے ترکیب بند سے ظاہر ہے لیکن ۱۸۵۷ء کے غدر کے بعد شیفتہ کی گرفتاری نے مرزا کو بھی بے چین کر دیا اور انہوں نے ان کی رہائی کے لئے جو جتن کئے اور پاپڑ بیلے، اس سے مرزا کی حق شناسی کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے اور جب شیفتہ کی رہائی عمل میں آئی، تو وہ اپنے جوش محبت پر قابو نہ پا سکے اور ڈاک کی سواری سے میرٹھ جا کر اپنی دلی مسرت کا اظہار کیا۔ اس کے مقابلے میں عزیزوں اور رشتے داروں کی سرد مہری، یقیناً حیرت انگیز ہے۔ سب سے زیادہ تعجب نواب ضیاء الدین خان کی سرد مہری پر ہے کہ جن پر مرزا کو اس درجہ ناز تھا کہ ان

[۱] غالب، از غلام رسول مہر طبع چہارم صد ۱۸۸، ۱۸۹

کی مدح میں قصیدہ لکھتے ہوئے کہتے ہیں :-

منم خزینہ راز و در خزینہ راز　　　ضیاء دین محمد کہیں برادر من
اگرچہ اوست ارسطو و من فلاطونم　　　بود یہ پایۂ ارسطوئے من سکندر من

مرزا اس سرد مہری کا ذکر اس طرح کرتے ہیں :-

ہمدماں در دلم از دیدہ نہا تید ہمہ　　　غالب غم زدہ را روح در وانید ہمہ
للّٰہ الحمد کہ در عیش و نشاطید ہمہ　　　للّٰہ الشکر کہ با شوکت و شانید ہمہ
روزے از مہر نگفتید ملانے چوں است　　　یارے از لطف بگوئید چسانید ہمہ
چارہ گر نتواں کرد دعائے کافی است　　　دل اگر نیست خداوند زبانید ہمہ

عزیزوں اور رشتہ داروں کی سرد مہری کے تذکرے میں مرزا حق بجانب بھی ہیں اور یہ بھی ایک مانی ہوئی حقیقت ہے کہ اگر وہ تھوڑی سی توجہ فرماتے تو مرزا کو یہ دن دیکھنا نصیب نہ ہوتے اور ان کے دامن پر یہ بدنما دھبّہ بھی نہ لگتا اور ان کی انا کا خون بھی نہ ہوتا، لیکن جو بات ہونے والی تھی وہ ہو کر رہی اور آخر میں اس نے 'حبسیہ غالب' کی شکل اختیار کر لی۔ یہ حبسیہ فارسی ادب کا ایک شاہکار ثابت ہوا اور اس سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ غالب کی زندگی میں اس واقعہ قید کی بڑی اہمیت ہے۔ بقول شیخ اکرام واقعہ قید سے غالب کی جاگیرداری اور عزّت و ناموس کا طلسم درہم برہم ہوا۔ "شعر و ادب جو ان کی مادی زندگی میں ضمنی حیثیت رکھتے تھے۔ نان و خوردنی کا ذریعہ ہو گئے اور سب سے بڑھ کر یہ کہ خیالات میں ایک عظیم انقلاب پیدا ہوا۔"[۱] تفتہ کو ایک خط میں جس میں ۵ دسمبر ۱۸۵۲ء کی تاریخ درج ہے۔ رقمطراز ہیں :-

"سرکار انگریزی میں بڑا پایہ رکھتا تھا۔ رئیس زادوں میں گنا جاتا

---

[۱] حیات غالب۔ شیخ محمد اکرام ص ۱۲۵

تھا پُورا خلعت پاتا تھا۔ اب بدنام ہو گیا ہوں اور ایک بڑا
دھبا لگ گیا ہے۔ کسی ریاست میں دخل کر نہیں سکتا، مگر ہاں اُستاد
یا پیر یا مداح بن کر راہ و رسم پیدا کروں۔"

غالبؔ کی شاعری اور زندگی کا ایک نہایت دلچسپ اور جراٗت آفرین پہلوان کی مسلسل نبرد آزمائی ہے۔ لیکن حادثۂ اسیری نے ان کی کمر توڑ دی اور انہیں اس کا احساس ہو گیا کہ یہ سب باتیں انسان کے بس کی نہیں اور انسانی زندگی میں ایسے مرحلے بھی آتے ہیں۔ جب قضا و قدر کے سامنے گھٹنے ٹیکنے پڑتے ہیں۔

"اگرچہ میں اس وجہ سے کہ ہر کام کو خدا کی طرف سے سمجھتا ہوں اور خدا سے لڑا نہیں جا سکتا جو کچھ گزرا اس کے ننگ سے آزار اور جو کچھ گزرنے والا ہے اس پر راضی ہوں مگر آرزو کرنا عین عبودیت کے خلاف نہیں ہے۔ میری یہ آرزو ہے کہ اب دنیا میں نہ رہوں، اور اگر رہوں تو ہندوستان میں نہ رہوں، مصر ہے، ایران ہے، بغداد ہے، یہ بھی جانے دو خود کعبہ آزادوں کی جائے پناہ اور آستانۂ رحمتہ اللعالمین دلدادوں کی تکیہ گاہ ہے۔ دیکھئے وہ وقت کب آئے گا کہ درماندگی کی قید سے جو اس گزری ہوئی قید سے زیادہ جاں فرسا ہے۔ نجات پاؤں اور بغیر اس کے کہ کوئی منزل مقصود قرار دوں۔ سر بہ صحرا نکل جاؤں" [1]

لیکن اس کا صحیح اظہار جیسا غالبؔ میں ملتا ہے جس میں ترکیب بند کی صورت میں غالبؔ نے اپنا مرثیہ لکھا ہے۔ [2]

---

[1] یادگار غالب۔ حالی صفحہ ۲۷-۲۸ (ترجمہ خط بنام تفضل حسین خان، باغ دو در صفحہ ۱۴۳)

[2] سبد چین، مطبوعہ ۱۹۳۸ء مکتبہ جامعہ دہلی صفحہ ۲۵

منم آں خستہ کہ گر زخم جگر بنمایم — برمن از مہر دل گبر و مسلماں سوزد

منم آں سوختہ خرمن کہ از افسانۂ من — نفس راہ رو رہزن و دہقاں سوزد

از نم دیدۂ من فتنۂ طوفاں خیزد — از تف نالۂ من جوہر کیواں سوزد

آہ ازیں خانہ کہ روغن نشود در شب تار — جز بداں خواب کہ در چشم نگہباں سوزد

اے کہ در زاویہ شب ہا بہ چراغم شمری

دلم از سینہ بروں آر کہ داغم شمری

یہ مرثیہ صرف غالب کا مرثیہ نہیں بلکہ جاگیردارانہ نظام کے معاشرے کا مرثیہ ہے اور غالب نے 'منم' کے پردے میں عالم انسانیت کا مرثیہ لکھا ہے۔ اس سے غالب کے سوز دروں کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ یہاں یہ بات بھی یاد رہے۔ کہ یہ مرثیہ مرثیہ نہیں بلکہ 'حبسیہ' ہے اور قید خانے میں عالم وجود میں آیا ہے۔ قید خانے کا تصوّر خود اپنی جگہ پر بے انتہا تکلیف دہ تصوّر ہے اور قید خانے کی زندگی چاہے کتنی ہی آرام دہ کیوں نہ ہو، جہنم کی زندگی سے مشابہ قرار دی گئی ہے۔ صاحب احساس کے لئے یہ زندگی واقعی جہنم بن جایا کرتی ہے۔ وہاں جو دلدوز صدائیں بلند ہوتی ہیں وہ قلب و جگر کو پھٹ نکلنے کے لئے کافی ہیں۔ غالب بلاشبہ ایک صاحب احساس انسان تھے۔ ان کے اسی احساس کی پکار نے 'ترکیب بند' کی شکل اختیار کر لی۔ یہ ترکیب بند ۱۸۴ اشعار پر مشتمل ہے اور فارسی ادب کے لافانی شاہ کار کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس ترکیب بند کے متعلق مالک رام تحریر فرماتے ہیں:-

"قید خانہ میں جو ترکیب بند انہوں نے (مرزا غالب نے) لکھا ہے جسے ہم موضوع کی مناسبت سے اسیریہ کہہ سکتے ہیں وہ فارسی نظم کے سرمایہ میں بیش بہا اضافہ ہے۔ اسلوب بیان اور سوز و گداز اور شدّت جذبات کو مدِ نظر رکھتے ہوئے یہ خاقانی کے حبسیہ سے

کسی طرح کم نہیں بلکہ بعض مقامات پر تو یقیناً اس سے بڑھ گیا ہے۔"۹؎
غالب کے عزیزوں اور دوستوں نے اس ترکیب بند کو کلیات نظم میں شامل
نہیں ہونے دیا تھا۔ شاید اس خیال کے پیش نظر کہ اس کی اشاعت سے غالب کی
رسوائی ہوگی اور ان کی قید ہمیشہ کے لئے منظر عام پر آجائے گی۔ کلیات نظم کی اشاعت
کے بعد غالب نے اسے 'سبد چین' میں شامل کر لیا تھا جو ان کے متفرق کلام کا مجموعہ
ہے۔ 'سبد چین' کا کلام بعد کے ایڈیشنوں میں شامل نہیں ہو سکا۔ اسی لئے یہ
حبسیہ بھی نایاب سا ہو گیا تھا۔ ۱۹۳۸ء میں مکتبہ جامعہ نے 'سبد چین' کا جو ایڈیشن
چھاپا تھا اس میں یہ ترکیب بند موجود ہے۔ مہر نے اپنی کتاب 'غالب' میں بھی اسے
شامل کیا ہے۔ اس ترکیب بند کے مطالعہ سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ تنہائی اور اسیری
کی اذیت سے زیادہ غالب کو رسوائی و ذلّت کی جراحتوں کا احساس تھا اس سانحہ
نے انہیں تشدّت سے متاثر کیا تھا۔ دکھ درد، تنہائی اور ذلّت کے احساس سے
ان کا دل خون ہو گیا تھا۔ تاہم اس حبسیہ میں بے ساختگی کے باوجود جو تخیلی
بلند پروازی اور فنی پختگی ہے وہ اس بات کا پختہ ثبوت ہے کہ وہ اعصابی تشنج
پر قابو پانے کی صلاحیت و قدرت رکھتے تھے۔ اس نظم میں بھی درد و غم کی
تہ نشین موج کے باوجود ان کی وسیع المشربی، شوخیٔ فکر، اور شگفتگیٔ بیان کے
نقوش جا بجا ملتے ہیں:

انتخاب سعید

دو غزلیں

بے وجہ احترام کی زنجیریں کاٹ دو
تم خود ہی اپنے دور کے پروردگار ہو

ننگی چھتوں پہ یادوں کے سیالے ٹھہر گئے
ڈس لیں گے احتیاط سے نزدیک جائیو

آخر یہ کون دوڑتا پھرتا ہے رات دن
میرے بدن سے کان لگا کر ذرا سنو

کیا جانے کب اذیتیں شب خون مار دیں
سورج کو اپنے کمرے سے باہر دھکیل دو

بنجر پڑا ہوں کوئی مجھے دیکھتا نہیں
آؤ مرے قریب بھی آوارہ بادلو

اکثر تو جان بوجھ کے میلے میں کھو گیا
کوئی تو آ کے مجھ سے کہے میرے گھر چلو

خوش فہمیوں کے زہر سے کٹ جائے گا بدن
کشتی کو تیز دھاروں کی زد سے بچائیو

(۲)

ہر سائے کے پیچھے بھاگا پھرتا ہوں
میں آخر کس آگ میں چلتا رہتا ہوں

اور قریب آجاؤ، تھوڑا اور قریب
دل کی باتیں خود کہتا، خود سنتا ہوں

بدروحوں نے گھیر لیا تنہا پاکر
ہر آہٹ پر تھر تھر کانپا جاتا ہوں

کیا جانے کس جذبے کی قندیل جلائے
اپنے 'میں' کی گردن کاٹا کرتا ہوں

اونچے اونچے انسانوں کا قہر چھپائے
روز میں اپنے قد کو ناپا کرتا ہوں

جانے کس سچائی سے آنکھیں مل جائیں
آئینے کے سامنے جاتے ڈرتا ہوں

جس کو دیکھو سر پہ اٹھائے پھرتا ہے
میں بھی کتنا انسانوں سے ملتا ہوں

حرمت الاکرام

فراق کی متغزلانہ انفرادیت

فراق گورکھپوری دورِ حاضرہ کے ان شعراء کی صف میں آتے ہیں جن کی شاعری روایات سے مستحکم رشتہ رکھنے کے باوجود بڑا نیا پن رکھتی ہے۔ انہوں نے غزل، نظم اور رباعی تینوں اصناف سخن میں طبع آزمائی کی ہے اور ہر صنف میں اپنی خوش فکری کے دلفریب نقوش چھوڑے ہیں۔ بالخصوص ان کی رباعیوں کا ایک خاصا حصّہ اردو کے شعری ادب میں اضافہ کے مترادف ہے۔ لیکن فطری اور بنیادی طور پر فراق غزل کے شاعر ہیں اور غزل ہی ان کے شاعرانہ کردار کی تعمیر و تکمیل کا جزو اول نیز جزو غالب ہے جس سے وہ جانے پہچانے اور مانے جاتے ہیں۔ خود فراق سے بھی استفسار کیا جائے کہ وہ اپنی غزلوں، نظموں اور رباعیوں میں کس چیز کو عزیز ترین تصور کرتے ہیں تو اس خیال کی نفی نہیں کی جاسکتی کہ ان کی نگاہ انتخاب غزلوں ہی پر پڑے گی چنانچہ اس موقع پر میرے اظہار خیال کا موضوع بھی ان کی غزل گوئی ہی ہے۔

فراق کئی اعتبار سے ایک امتیازی شخصیت کے مالک ہیں جو علمی وقار، نقادانہ بصیرت اور متعدد زبانوں پر ماہرانہ عبور کے خوشگوار اجزا کا مرکب ہے۔ اردو کے قدیم شعراء کا دائرہ علم بالعموم فارسی یا فارسی و عربی سے آگے نہیں بڑھ پاتا تھا۔ لیکن فراق نے جن زبانوں سے استفادہ کیا ہے۔ ان میں فارسی اور انگریزی کے علاوہ ہندی اور سنسکرت بھی ہیں جس کا اثر ان کی پوری شاعری پر نمایاں ہے۔ خصوصاً وہ ہندو دیومالا کے

زبردست شیدائی ہیں جس کا اظہار وہ خود اس طرح کرتے ہیں :-

"میں بی۔ اے پاس کرنے کے بعد ڈپٹی کلکٹری
کا عہدہ چھوڑ کر کانگریس کی تحریک کے سلسلے میں
ڈیڑھ برس تک قید فرنگ میں رہا تو کچھ غزلیں
کہنے کا موقع ملا۔ جن خوبیوں سے میں نے عام طور
پر اردو کو محروم پایا تھا۔ ان کے علاوہ جو خوبیاں
اردو شاعری میں موجود تھیں لیکن جن سے فائدہ اٹھانے
کے لئے تلاش اور نازک احساسات کی ضرورت تھی،
انہیں بھی مشق اور غور و فکر سماعی تخیل AUDITORY
IMIGINATION کی مدد سے حاصل کرتا رہا لیکن
شاعری ایسی کرنا چاہتا تھا، اپنے اشعار میں ایسی
روح ایسی فضا اور فضا میں ایسی تھرتھراہٹ
چاہتا تھا کہ وہ تمام خوبیاں جلوہ گر اور اجاگر ہو
جائیں جو اس قوم کی تہذیب میں ملتی ہیں جس قوم
نے رامائن اور مہابھارت۔ سیتا۔ شکنتلا کرشن۔ بدھ
اور ہندوستان کے قدیم آرٹ اور کلچر کو پیدا کیا اور
جس کلچر پر اسلامی اور جدید مغربی تہذیبوں کے
اثرات سے اور بھی جلا ہوتی گئی"۔

چنانچہ ان کی غزلوں میں ہندوستان کی دھرتی کی جو سوندھی خوشبو، رامائنی فضا،
کی جو مترنم چاندنی اور رس بھری اثر آفرینی نیز قدیم تہذیبی عناصر کی جو لطافت،
دلفریبی، شیرینی، سادگی اور افسوں طرازی ملتی ہے وہ کسی غیر محسوس تاثر کی دین نہیں

بلکہ فکر و شعور کی راہ سے بڑے نمایاں طور پر در آئی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ انہوں نے ان بکھری ہوئی کرنوں کو اپنے ذہن سے رفتہ رفتہ مانوس کیا اور سمیٹا ہے کیونکہ ان میں یک گونہ اجنبیت بھی اور فراق کو اپنے تصورات کی تکمیل کے لئے یہاں خود جہد و ریاض کے سخت مراحل سے گزرنا پڑا جس نے کبھی کبھی ان کے تلوؤں کو زخمی بھی کیا وہیں بڑی خلوص مندی کے ساتھ انہوں نے غزل کی اندرونی تہوں سے بھی ناخن آزمائی کی تاکہ اسکی روح میں ان اجزا کو خوش اسلوبی کے ساتھ حل کیا جا سکے۔ فراق کی نکتہ شناسی اور باریک بینی کا یہ بھی تقاضا تھا کہ وہ غزل کے مزاج کی اُن نزاکتوں کو ملحوظ نظر رکھیں۔ جنہیں اس کے اجزائے ترکیبی میں اساسی حیثیت دی جاتی ہے اور اس میں شبہ نہیں کہ انہوں نے اسے محسوس کیا اور اس سے عہدہ برآ ہونے میں بڑی بالغ نظری، دیانت داری اور چابک دستی برتی۔

فراق کو اردو غزل سے متعدد شکایات تھیں۔ یہ شکایات کہاں تک حق اور بجا ہیں، یہ ایک جداگانہ بات ہے لیکن ان کا کہنا ہے کہ غزلیہ شاعری پر ناکام اور لذتیت کے عناصر غالب تھے اور شکوہ و شکایت کی فراوانی تھی۔ فراق نے یہ بھی محسوس کیا کہ لہجہ میں جہاں تفکر کی کمی ہے وہاں حلاوت بھی ناپید ہے۔ دنیا کی پاکیزگی کا احساس بھی کم ہے اور خیر و برکت کے عناصر بھی مفقود ہیں۔ انہیں ایسی شاعری مقصود تھی جو روحانیت سے لبریز کفر (PAGANISM) کے نغمے سنا سکے۔ لیکن انہیں اس نوع کے نمونے نہیں مل رہے تھے۔ یہ کھلی ہوئی بات ہے کہ فراق غزل کو اپنے جن تخیلات و تصورات کی جولاں گاہ بنانے کے خواہاں تھے۔ ان کا فقدان کسی معنی میں استعجاب انگیز نہیں اور اس سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اردو غزل اپنی جامہ زیبیوں، دلنوازیوں اور کشش انگیزیوں کے باوصف روایات کی بوجھل فضا میں سانس لے رہی تھی۔ جس کو جرأت، امانت، داغ اور

اس قبیل کے دوسرے شاعروں نے مسموم کر دیا تھا چنانچہ ذیل کا سفینہ ایک بحر بیکراں میں رواں ہونے کے باوجود چند گرد ابوں میں گھر کر رہ گیا تھا۔

ان امور کو چند دوسرے حساس اور خوش فکر شاعروں نے بھی محسوس کیا تھا جن میں اقبال، چکبست، سیماب، اصغر، جوش، یگانہ اور فانی سبھی شامل ہیں اور ان کے یہاں بدلی ہوئی لے کے ساتھ جو پاکیزگی و لطافت ملتی ہے۔ وہ اسی احساس کا نتیجہ ہے۔ اقبال اور جوش نے اپنے لئے جداگانہ طرز و اسلوب کا انتخاب کیا۔ جوش ایک مخصوص وقفہ کے بعد غزل کے میدان سے ہٹ گئے۔ اقبال نے نظموں کے ساتھ غزلیں بھی کہیں مگر ان کا رنگ و آہنگ دوسرے غزل گویوں سے بالکل مختلف ہے۔

فراق کی شاعری کسی مخصوص نظریئے کی پابند نہیں۔ لیکن ان کی شاعری کو روایتی نہیں کہا جا سکتا۔ یہ ضرور ہے کہ جدید میلانات و اقدار کی پرستاری کے باوجود انہوں نے اپنی فکری صلاحیتوں کا مرکز غزل کو بنایا۔ لیکن ان کے شعور نے جس میں نیا پن اور تیکھا پن پوری قوت و وسعت کے ساتھ موجود ہے۔ لیلائے غزل کے گیسوؤں کو نئے انداز سے سنوارا اور اس کے ظاہر و باطن دونوں کو نئی تجلیاں دیں جو ان کے خلاقانہ جوہر کو نمایاں کرتی ہیں۔ عشقیہ شاعری کے متعلق وہ چند نظریات ضرور رکھتے ہیں۔ جن کا مقصد محض یہ ہے کہ غزل کو غیر ضروری اور غیر صالح عناصر سے پاک کر کے اس کی شریانوں میں تازہ لہو دوڑایا جائے جو اس کی صحت مندی و توانائی کو نیا حسن عطا کر سکے۔ وہ اپنی تصنیف "اردو کی عشقیہ شاعری" میں لکھتے ہیں :-

"عظمت عشقیہ شاعری کا افادی پہلو بھی ہے ایسی
شاعری ایک تو ہمارے ادراک و جذبات میں بڑی قوتیں

اور لطافتیں پیدا کر دیتی ہے، دوسرے ایسی شاعری جنم اُس
وقت لیتی ہے جب عشق کی شدتیں تو بہ صحیح سلامت رہ جائیں
لیکن اس کی کثافتیں اور آلودگیاں شعور میں اپنی ارتقائی
صورت حاصل کر لیں۔ اُس وقت محبت کا طوفان بھرپور
ہوتا ہے لیکن اس میں ایک سکون بھی آجاتا ہے۔"

علاوہ ازیں غزل کیا ہے یا فراق کی نظر میں غزل کی تعریف کیا ہے اسکے لئے
ذیل کی سطور ملاحظہ ہوں :-

"غزل انتہاؤں کا ایک سلسلہ ہے A SERIES OF
CLIMAXES یعنی حیات و کائنات کے وہ مرکزی حقائق
جو انسانی زندگی کو زیادہ سے زیادہ متاثر کرتے ہیں، تاثرات
کی ان ہی انتہاؤں یا منتہاؤں کا مترنم خیالات یا محسوسات
بن جانا اور مناسب ترین یا موزوں ترین الفاظ و اندازِ
بیان میں ان کا صورت پکڑ لینا، اسی کا نام غزل ہے"

اس کے کھلے ہوئے معنی ہیں کہ حقائق کا اظہار محض کافی نہیں۔ بلکہ غزل کی
صورت گری کے لئے ان کا مترنم خیالات و محسوسات کی منزل تک پہنچنا لازمی
ہے۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ فراق کی شاعری کے لئے نغمگی شرط اول کی سی حیثیت رکھتی
ہے اور نغمگی اسی وقت معرض وجود میں آسکتی ہے۔ یہ حقائق ایک مخصوص حد سے
آگے بڑھ کر محسوسات و جذبات کا قالب اختیار کر لیں اور شاعر انہیں موزوں
ترین لباس دینے کے مرحلے سے سرخرو گزر سکے۔ کسی نے کہا ہے کہ فراق بڑے شاعر
ضرور ہیں مگر بڑے فن کار نہیں۔ خواہ اس رائے سے اتفاق کیا جائے یا نہ کیا جائے
لیکن یہ نہیں کہا جاسکتا کہ فراق کی شاعری لوازم شعری سے عاری ہے اور یہی وجہ ہے

کہ فراق کی غزل میں مقصدی و تحریکی عناصر کی (کہیں کہیں اور کسی حد تک) حامل ہے۔

وہ الفاظ سے گزر کر معانی کی روح میں اس طرح پیوست ہیں کہ بغیر خورد بینی مطالعہ کے ان کے وجود کا سراغ لگانا ممکن نہیں۔ ان کا ذہن، خام مواد کو پوری طرح ہضم کرنے کا عادی ہے اور اسی عمل نے ان کی غزلوں کو معنوی رچاؤ اور نکھار عطا کیا ہے۔

یہ بات پہلی ہی نظر میں سامنے آجاتی ہے کہ فراق کی شاعری لہجہ سے بڑا عمیق ربط رکھتی ہے اور دیکھا جائے تو ان کا لہجہ صحیح معنوں میں جدید غزل کا لہجہ ہے جس میں دل کی لطیف دھڑکنوں کی تھرتھراہٹ اور تیز گام لمحات کی شوخ آہٹ باہم گرغلطاں ہے۔ ان کے لہجہ کی مانوس اپنائیت غزل کو بہ یک وقت سوز و ساز دیتی ہے اور شاعری کو "گویا یہ بھی میرے ہی دل میں ہے" کا امین بناتی ہے۔ یہ لہجہ فراق کی سب سے بڑی دولت ہے جو ان کے قلم تک قطرہ قطرہ پہنچکر بیکراں بنتی ہے اور حقیقتاً اسی کا نام فراق کی غزل بھی ہے اور فراق بھی۔

فراق کی غزل گوئی نے اپنی رمزیت سے بھی بڑا کام لیا ہے اور یہ ایک طرف کوزہ میں دریا سمونے کی مصداق کو تازہ کرتی ہے تو دوسری جانب آسمان سخن پر قوس قزح بن کر جلوہ طراز ہوتی ہے۔ ان کی رمزیت، معنی خیزی اور معنی آفرینی کی جو خصوصیات رکھتی ہے۔ ان میں "سمٹے تو دل عاشق پھیلے تو زمانہ ہے" کی سی کیفیات پائی جاتی ہیں جو غزل کو زندگی کے بیش از بیش قریب لاتی اور اس کے گونا گوں گوشوں کا عکاس بناتی ہیں۔ وہ صرف عنوان سے پورا فسانہ مرتب کرتے ہیں مگر اس افسانے میں کوئی کمی محسوس نہیں ہوتی بلکہ کبھی کبھی یہ افسانہ در افسانہ ہو جاتا ہے

پروفیسر آل احمد سرور نے کہا ہے کہ جگر کے یہاں محبت کی نفسیات[۳] ملتی ہے۔ فراق کے متعلق یہ بات اس طرح کہی جا سکتی ہے کہ ان کی شاعری میں محبت

اور آدمیت دونوں کی نفسیات ملتی ہے کیونکہ ان کی شاعری عشقیہ ہوتے ہوئے
بھی کسی دائرے کی اسیر نہیں بلکہ حیات انسانی اور اس کی بوقلمونیوں کا احاطہ کرتی ہے
اور غزل میں عاشقانہ جذبات کی جس قدر شدّت و فراوانی ہے۔ محبوب کو اتنی ہی
عجیب حیثیت بھی دی جاتی ہے جو اسے بشریت کی سطح سے بیک وقت پست تر و
بلند تر کر دیتی ہے اور وہ اپنی مزاجی کیفیات کے پیش نظر کسی اور ہی دنیا کا مخلوق
دکھائی دیتا ہے یا کسی "نمائش گاہ" کی چیز بن کر رہ جاتا ہے۔ جور و ستم اس کا شیوۂ
ازلی ہے اور وہ بلا کا سفاک بھی ہے وہ تیغ و خنجر کا ایسا دھنی ہے کہ قتل گاہ میں
کشتوں کے پشتے لگا دیتا ہے۔ وفا ناشناسی اور عاشق فراموشی اس کی سرشت ہے
مہر و محبت سے اسے دُور کا بھی لگاؤ نہیں، اس کے کوچے میں عشاق کا مستقل اژدہام
رہتا ہے۔ علاوہ ازیں عاشق محبوب کے مقابلے میں اپنے وجود کو اس قدر پست و
حقیر محسوس کرتا ہے کہ محبّت کے بجائے محکومی اور غلامانہ نوعیت کی محکومی کا شبہ
ہوتا ہے۔ فراق کی غزل گوئی ان عناصر سے پاک اور بلند تر ہے اور وہ ان چند
شعراء میں بے حد نمایاں ہیں جنھوں نے ان موضوعات کو اعتدال و توازن کے ساتھ
برتا ہے۔ فراق جس پیکرِ رعنائی سے محبت رکھتے ہیں۔ وہ اسی دھرتی اور ان کے
اپنے ماحول کی مخلوق ہے جس کے سامنے عاشق کوئی فرومایگی نہیں محسوس کرتا جو
روایتی غزل کی متاعِ فخر ہے۔ ایک معنی میں یا ایک منزل پر عشق کا عجز۔ قابل لحاظ
ہوسکتا ہے۔ لیکن عاشق و محبوب کے درمیان اس قسم کا تفاوت کوئی معنی نہیں
رکھتا جس کے لئے "از کجا است تا بہ کجا" کہنا پڑے۔

فراق اس بات کے شاکی ہیں کہ ان کے تغزل سے اُبھرنے والے سوز و گداز کو
فانی کی "یاسیات" کا پرتو متصور کیا جاتا ہے۔ اس کی ایک وجہ غالباً یہ بھی ہے کہ
فراق نے فانی کی شاعری سے اپنے شغف کا اظہار بعض موقعوں پر بڑے پُر زور انداز

سے کیا ہے لیکن اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا کہ فراق پر فانی کی شاعری کی چھاپ ہے درست نہیں۔ فانی کی شاعری میں کرب و غم کی جو شدید کیفیات ہیں۔ ان کا سراغ فراق کی شاعری میں کہیں نہیں ملتا بلکہ ان کے تغزل پر جا بجا ایک نشاط انگیز سرمستی کی پرچھائیاں ڈولتی ہوئی پائی جاتی ہیں۔ فراق کے یہاں جمالیاتی احساس کی جو ترجمانیاں ہیں، ان کا تقاضا بھی یہی ہے کیونکہ عشق، انسان کے دل کو سوز و تپش کے ساتھ ایک ایسی خنک چاندنی بھی دیتا ہے جس کی چھاؤں میں روح کو سکون میسر آ سکے۔ فراق نے کہیں کہیں اسی سکون کی جانب اشارہ کیا ہے۔ چنانچہ ان کی غزلوں میں دل کو تڑپا اور برما دینے والی جو کیفیات ہیں۔ وہ غم کی گتھیوں کو الجھاتیں نہیں بلکہ سلجھاؤ کے قریب لاتی ہیں۔ وہ انسان کی محرومیوں، مایوسیوں اور مجبوریوں کا احساس ضرور دلاتے ہیں لیکن اس لئے نہیں کہ زندگی میں اس کے سوا اور کچھ ہے ہی نہیں بلکہ وہ کیف و سرور، نشاط و مسرت کے ان سرچشموں کا سراغ بھی دیتے ہیں جن میں زندگی کی رعنائیوں کا امرت بھرا ہوا ہے۔ ان کا عشق اور ان کا غم انسان کو تلخئی حیات سے آنکھیں چرانے کا سبق نہیں سکھاتا بلکہ حیات کے مسموم گوشوں کو مہکانے مسکانے کا حوصلہ دیتا ہے۔ وہ کہتے ہیں۔

چپ ہو گئے تیرے رونے والے　　دنیا کا خیال آ گیا ہے

ان کا غم کئی پہلو اور کئی رخ رکھتا ہے لیکن زندگی اور اس کے لوازم کی نفی نہیں کرتا بلکہ مثبت اقدار کو نئی صلاحتیں دیتا اور مسائل کی سنگلاخیوں سے متصادم ہونے پر اکساتا ہے۔ حیات انسانی کی بالیدگی و شگفتگی کے لئے غم بھی اسی قدر اہمیت رکھتا ہے جتنی مسرت مگر ایسا غم جو آنسوؤں کو مسکرانا اور زخموں کو پھول کھلانا سکھا سکے۔ چنانچہ غم میں جب اتنی بلندی اور گہرائی آ جائے تو وہ حدود و قیود کو توڑ دیتا ہے اور دیار زلف و رخسار سے منزل دار و رسن تک جا پہنچتا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ فراق کی غزلوں میں دھڑکتی ہے۔ جو بیناہ محبت کی بڑی تابناک لویں ملتی ہیں جو حیات کے طوفانوں سے جھلملا تو سکتی ہیں لیکن اپنی شکست نہیں قبول کر سکتیں۔ وہ کہتے ہیں کہ :-

فراق اک اک سے بڑھ کے چارہ ساز درد ہیں لیکن
یہ دنیا ہے یہاں ہر درد کا درماں نہیں ہوتا

اور انہیں کی تلقین یہ بھی ہے کہ :-

ابھی تو اے غمِ پنہاں! جہان بدلا ہے — ابھی کچھ اور زمانے کے کام آئے جا

فراق کا ذوقِ جمال ان کی رباعیوں میں بڑی سرجوشی کے ساتھ پھوٹا پڑتا ہے لیکن اس کے معنی یہ نہیں کہ غزلوں میں یہ کیفیت ہمہ گیری و ہمہ جہتی کے ساتھ نہیں پائی جاتی۔ حقیقت یہ ہے کہ رباعی میں ابلاغ کے دھاروں کے آگے کوئی قدغن کوئی قید و بند نہیں لیکن غزل کے رنگ روپ پر روایات کی نقابیں ہیں جنہیں نوچ پھینکنا فراق جیسا غزل گو یقیناً گوارا نہیں کر سکتا، بایں ہمہ انہوں نے ان نقابوں کو برقرار رکھتے ہوئے جو نور فشانی کی ہے وہ ایک معنی میں زیادہ نظر نواز اور رُوح پرور ہے۔

فراق نے غزل میں بعض ایسے مضامین کے لئے بھی گنجائش نکالی جنہیں غیر مستحسن اور کبھی کبھی غیر شریفانہ تصور کیا جاتا رہا ہے۔ لیکن یہ مضامین ان کی شاعری میں اتنی سلیقہ مندی کے ساتھ ملتے ہیں کہ عیب ہنر بن گیا ہے۔ یہ عیب ان کی غزلوں میں جا بجا بلکہ اکثر ملتا ہے اور تجزیہ کیا جائے تو فراق کو فراق بنانے والے عناصر میں اس عیب کی کارفرمائی بڑی دُور رس ہے۔ انہوں نے جمالیاتی، جنسی اور نفسیاتی چٹخارے دے کر غزل کو تازگی اور شگفتگی دی جو اس لئے بھی نہایت برمحل اور ضروری معلوم ہوتی ہے کہ غزل بتدریج اپنی لطافت اور حرارت سے

محروم ہوتی جارہی تھی۔ ایک طرف لذّت پرستانہ اور عیش کوشانہ ماحول کا عکس لئے ہوئے وہ شاعری تھی جو غزل کے خط و خال کو مسخ کر رہی تھی اور دوسری جانب وہ بے رنگ، سپاٹ اور خشک شاعری تھی جس سے نہ روح و قلب کو کیف حاصل ہوتا ہے نہ ذہن و شعور کو کوئی غذا میسر آتی ہے۔ فراق نے غزل کو ان مرحلوں سے آگے بڑھایا اور نئی وسعتوں سے آشنا کیا جن میں محو پرواز ہو کر جدید غزل نئی رفعتوں کا سراغ لگا سکتی ہے اور لگا رہی ہے۔

فراق نے اپنی شاعری کو خود بھی عشقیہ شاعری بتایا ہے جسے (اپنے کلام پر) ان کی رائے کہنے کے بجائے ان کے دل کی آواز کہا جائے تو زیادہ بامعنی یا معنی خیز بات ہوگی۔ ان کی شاعری کو عشقیہ شاعری کے علاوہ اور کچھ کہا بھی نہیں جا سکتا، چنانچہ ان کے یہاں وہ سب کچھ ہے جس کا ربط حسن و عشق کی متنوع کیفیات اور ان کے مختلف مقامات سے ہے۔ ان کی رباعیوں کی طرح ان کی غزلوں میں بھی ایک پُر نمایاں یا غیر محسوس غنائیت ہے جو ان کے تغزل میں چنگ و رباب کی چنگاریاں سمو دیتی ہے اور یہ چنگاریاں ذہن سے گزر کر دل تک پہنچتے پہنچتے شبنم کی خنک بوندوں میں تبدیل ہو جاتی ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان کے شعور کے مختلف گوشوں میں چھپے ہوئے سنگیت کی نرم نرم لہریں الفاظ و معنی کے پیکر میں ڈھل جاتی ہیں یا کبھی کبھی اجنتا اور ایلورا کے ان نقوش کا روپ بھر لیتی ہیں جن کے رومان انگیز تاثرات و موثرات کی رمزیت فراق کے دل میں انگڑائیاں لیتی رہی ہے۔ قدیم جمالیاتی اقدار کی نیرنگی اور رنگارنگی، ان کی لطافت اور حلاوت ان کی درد خیزی و شفا بخشی فراق کے یہاں صدہا انداز میں جلوہ گر ہوتی ہے اور ہزاروں بھیس بدلتی ہے۔ اور وہ اس تخیلاتی عمل کو عصر نو کی تہذیبی و ادبی قدروں سے اس طرح ہم آہنگ کر دیتے ہیں جو بجائے خود ایک قسم کی جادوگری ہے

اردو کے قدیم شعری ادب سے فراق کا گہرا لگاؤ ان کی شاعری سے پوری طرح طور پر نمایاں ہے لیکن وہ اس لگاؤ کو کسی حصار بندی یا دائرہ سازی کی اجازت نہیں دیتے اس لئے کہ حصار بندی یا دائرہ سازی فکر کو عموماً جوئے کم آب بناتی ہے اور اس کی باطنی جولانیوں کو اُبھرنے اور طرارے بھرنے سے روکتی ہے۔ فراق کی فکر میں جو لہریں مچل رہی تھیں، انہیں نئی وسعتوں کی ضرورت تھی۔ یہ لہریں سخت زمین کو بتدریج کاٹتی، آگے بڑھتی اور پھیلتی رہیں۔ یہی وجہ ہے کہ شعرائے قدیم اور فراق کی ڈگر ایک ہونے کے باوجود فراق کے فکری مراحل زیادہ پیچیدہ، وسیع اور حوصلہ آزما ہیں جن سے عہدہ برآ ہونے کی تاب روایتی شاعری نہیں لا سکتی۔ فراق کی غزلوں میں بھی وصال و ہجر، وفا و جفا کی وہی داستانیں ملتی ہیں جنہیں دہرا کر میر سے جگر تک ہر چھوٹے بڑے اچھے، بُرے شاعر نے دادِ سخن دی ہے۔ لیکن فراق نے ان داستانوں کے پیکر میں جس طرح نئی رُوح پھونکی ہے اور اس روح کو جو تڑپ دی ہے، وہ دورِ نو میں کہیں اور شاذ ہی ملتی ہے۔ انہوں نے غزل کو وہ شادابی بخشی جس کے بغیر اس کی جڑیں خشک ہو رہی تھیں اور اس کی پژمردہ شاخیں نئے پھول کھلانے سے قاصر ہوتی جا رہی تھیں۔

فراق کی ایک انتہائی منفرد خصوصیت یہ بھی ہے کہ انہوں نے متعدد نغموں، مختلف دھنوں اور کتنی آوازوں کو باہم گھل مل کر کے ایک ایسی لَے تخلیق کی جسے ان کی اپنی لَے کہا جا سکتا ہے اور کہا جانا چاہیئے۔ وہ بلاشبہ اپنے کئی پیشروؤں اور ہمعصروں کی شاعری سے متاثر ہوئے ہیں، خواہ اس کا سبب ذہنی ہم آہنگی ہی کیوں نہ ہو۔ ان شعراء میں میر، غالب، مومن، مصحفی، آتش، عزیز لکھنوی، شاد عظیم آبادی، یگانہ، فانی، اصغر اور آسی غازی پوری کے نام لئے جا سکتے ہیں۔ فراق کی ذہنی و تخیلی مشقِ سخن کا سلسلہ ایک قابلِ لحاظ وقفے تک رہا ہے جس کے دوران وہ اپنے ذہن

کے خزینے میں بہت کچھ سمیٹتے اور محفوظ کرتے رہے ہیں۔ انہوں نے خود بھی اس بات کا اظہار کیا ہے کہ ابتداءً ان کی غزل گوئی کی رفتار نہایت سست تھی اور برکہ شروع میں آٹھ دس سال تک ان کی آواز اپنے آپ کو سمیٹ رہی تھی۔ بہر نوع ان کی شاعری دل کی شاعری ہے۔ حالانکہ اس پر دماغ کی پرچھائیاں بھی بڑی گہری ہیں۔ مگر انہوں نے کہیں بھی ان پرچھائیوں کو اتنا ابھرنے کا موقع نہیں دیا ہے کہ وہ جذبات کی رنگین تصویروں کو دھندلا سکیں یا ان پر غلبہ پا سکیں۔ ان کی داخلیت بڑی تیکھی گہری اور نمایاں ہے جو دوسری تمام کیفیات کو اپنے سیلاب میں مدغم کر لیتی ہے۔ اس کے پس پردہ ان کے دکھے ہوئے اور چوٹ کھائے ہوئے دل میں پلنے والی وہ دھیمی آنچ بھی کارفرما ملتی ہے جس میں ایک عاشق ناکام کا وجود پگھلتا رہتا ہے۔ وہ آغازِ شباب ہی سے ایک خاموش شورش سے دوچار رہے جو ان کی روح کی گہرائیوں میں مچلتی رہی۔ غالباً حسن و عشق کے پاس بھی اس کا کوئی مواد نہیں تھا اور یہ خاموش شورش فراق کی غزلوں میں ایسی خستگی و ربودگی پیدا کرنے کا سبب ہوئی جس نے میر سے کہلوایا :-

مصائب اور تھے پر دل کا جانا عجب اک سانحہ سا ہو گیا ہے۔

لیکن فراق نے اس انفرادی غم کو بڑی پنہائی اور توانائی دی ہے۔ نیز اس میں نفسیاتی و معنوی بیکرانی کے عناصر سمو کر ایسی آفاقیت پیدا کر دی ہے جو انسانیت و ارفعیت کا ایک لامحدود دائرہ بناتی ہے اور اپنی آغوش میں ہر اس کیفیت کو سمیٹ لیتی ہے جس کا تعلق انسانی جذبات و محسوسات سے ہو سکتا ہے۔ فراق کو مومن اور حسرت سے نسبتاً زیادہ قریب کہا جا سکتا ہے اور یہ حقیقت بھی ہے لیکن ان سے فراق کی قربت محض اس لئے ہے کہ ان کی کہی ہوئی باتیں فراق کے دل کی باتیں تھیں۔ فراق کی غزلوں میں خارجی جھلکیاں

بھی ملتی ہیں جو کہیں کہیں زیادہ شوخ ہیں اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے
لکھنوی تغزل سے کسی نہ کسی تشکیل میں گہرا اثر قبول کیا ہے لیکن غالباً حقیقت یہ
نہیں بلکہ اسے براہ راست ان کی تلذذ پرستی کا نتیجہ قرار دیا جانا چاہیئے جو
ان کی جمالیاتی حس کی تیزی اور مبنی تشنگی کی راہ سے آیا ہے اور حس کے اظہار
کے نمونے ان کو لکھنوی شاعری کی خارجیت میں بغیر کاوش و جستجو کے بہ افراط
مل سکتے تھے۔ چنانچہ ان کے شاعرانہ کردار کا یہ پہلو ان کی بیشتر رباعیوں میں
نہ صرف مختلف طریقوں سے نمایاں ہے بلکہ ان پر حاوی ہے۔ البتہ بعض مقامات
پر فراق نے اسی سے بڑی دلکش اور خوش رنگ تصویریں بھی بنائی ہیں۔

مناظر فطرت سے فراق کی وابستگی، شیفتگی کی حد تک پہنچی ہوئی ہے جو اپنی
نوعیت و شدّت کے اعتبار سے بڑی غور طلب بھی ہے۔ ان کا یہ رجحان نہ صرف
رباعیوں اور نظموں سے پھوٹا پڑتا ہے بلکہ ان کی غزل گوئی پر بھی اس کے بڑے
عمیق نقوش پائے جاتے ہیں۔ خصوصاً شام، رات، پچھلے پہر، چاند، ستاروں، شفق،
اور دھنک کی باتیں ان کی غزلوں میں بکھری پڑی ہیں اور ان باتوں میں تاثر کی جو گہرائی
اور گھلاوٹ ہے وہ دل میں اترتی اور پیوست ہوتی چلی جاتی ہے اور یہ کیفیت
محض بیانیہ عناصر سے وجود میں نہیں آتی بلکہ اس کو فروغ دینے کے لئے بصارت کو
بصیرت کے مراحل تک لانا پڑتا ہے۔

فراق کی غزلوں میں کہیں کہیں ایسی فضا بھی پائی جاتی ہے جس میں متصوفانہ
عناصر گھلے ہوئے معلوم ہوتے ہیں لیکن حقیقتاً ایسا نہیں ہے۔ ہندی اور سنسکرت
ادبیات نیز ہندو دیو مالا سے ان کی گہری شیفتگی نے جہاں ان کو جمالیات کا احساس
ایک خاص سانچے میں ڈھال کر دیا اور اس کے مختلف پہلوؤں میں شدید بیداری
کی کیفیت پیدا کی وہیں ان کے ذہن کو ایک روحانی لہک سے بھی مربوط و مانوس

کرنے کا باعث ہوئی جو مطلقاً غیر شعوری ہے۔ چنانچہ اسے ان کی عشقیہ شاعری کی ایک مشق سے زیادہ اور کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ یہ ضرور ہے کہ فراق کا تصورِ عشق بڑا پہلو دار اور تہ در تہ ہے اور اس کی حدیں دور دور تک پھیلی ہوئی ہیں اس تصور میں کوئی جمود نہیں بلکہ ہمکتے ہوئے دھاروں کی روانی ہے۔ انہوں نے عشق کو محبوب کے وہم ناز تک محدود رکھنے کے بجائے کائنات کی پہنائیوں سے ہم آہنگ کیا۔ ان کا عشق قیس و کوہکن سے زیادہ دورِ حاضرہ کے ایک عام آدمی کا عشق ہے مگر اس کی نفسیاتی سطح میں عمومیت نہیں، بلندی ہے۔ سربلندی و خاکساری کا اشتراک ان کے عشق میں ایک نئی کیفیت کی تخلیق کرتا ہے" جو چاہنے اور چاہے جانے کے جذبات کو بیدار تر و توانا تر کرتی ہے۔ نیز یہی بیداری اور یہی توانائی فراق کی غزل کو حیات و کائنات سے قریب لاتی اور انسان کے کرب و نشاط، سکون و اضطراب، کا آئینہ بناتی ہے۔ وہ ایک معنی میں زندگی کو غزل اور غزل کو زندگی بنا دیتے ہیں جو بڑی بات بھی ہے اور انوکھی بات بھی۔

فراق کے ہمہ گیر ذہن نے ہر اچھی چیز کو سمیٹنا چاہا ہے لیکن کاروبارِ عشق ہو یا کاروبارِ حیات، انہوں نے ہر مسئلے کو اپنی نگاہ سے دیکھا اور اس پر خود سوچ بچار کیا ہے۔ اسی لئے نیاز کے الفاظ میں فراق کی شاعری زندگی اور محبت کے نکات پر ایک لطیف و عمیق تبصرہ بن جاتی ہے۔ ان کے یہاں زندگی کی آرزو بھی ہے اور جستجو بھی، وہ اپنی شاعری سے تنقیدِ حیات اور تفسیرِ حیات دونوں کا کام لیتے ہیں اور غالباً یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں عشق اور زندگی کے درمیان کوئی ایسا فصل نہ ملتا ہو جو انہیں خانوں میں تقسیم کر سکے بلکہ وہ دونوں کو قریب لاتے اور ہم آہنگ کرتے ہیں۔

ان کی شاعری فکر و اسلوب کے مترنم امتزاج اور اس کی رنگا رنگیوں سے

عبارت ہے لیکن اسے محض اظہار جذبات کا وسیلہ قرار دینا قرینِ انصاف نہیں۔

میری مراد یہ ہے کہ فراق کی شاعری محسوسات و جذبات کے اظہار کے علاوہ بھی ایک شے ہے جو شاعری کو وزن و عروض اور قافیہ و ردیف سے بالاتر کر دیتی ہے۔ بیشتر غزل گویوں نے غزل کو فسانۂ دوش یا زیادہ سے زیادہ داستان امروز بنانے کو منتہائے فن تصور کیا ہے لیکن فراق کی غزلیں اپنے احاطۂ الفاظ و معانی میں دوش و امروز کے ساتھ ساتھ فردا کو بھی کھینچ لاتی ہیں۔ وہ گزرے ہوئے لمحات کے دھندلے نقوش کو بھی چمکاتے ہیں اور حال کے آئینے میں ابھرتی ہوئی تصاویر سے بھی کھیلتے ہیں لیکن ساتھ ہی اپنے انقلابی تصورات کے پردۂ سیمیں پر آنے والے دور کی جھلملاتی پرچھائیاں بھی دیکھتے رہتے ہیں۔ وہ حیات و کائنات کے تسلسل زمانی کو منقطع نہیں ہونے دیتے اور شاعری کو بھی اس کی امانت دار اور آئینہ دار بنانے کے خواہاں ہیں۔ وہ چاہتے تو اپنے گرد "غزلیت و تغزل" سا حصار کھینچ کر شاعری کو گوشۂ عافیت بنا سکتے تھے۔ لیکن نئے میلانوں، نئے مسئلوں اور نئے تقاضوں سے نظر چرانا ان کا شعار نہیں۔

فراق کی غزلوں کے کچھ اشعار درج ذیل ہیں۔ یہ انتخاب قدرے طویل ضرور ہے لیکن اس سے ایک طرف ان کی غزل گوئی کے مختلف ادوار کے مطالعے میں مدد ملتی ہے تو دوسری جانب ان کے شاعرانہ مزاج و آہنگ کے ہر پہلو کی نمائندگی ہوتی ہے

ایک تصویر بھی وصال کی رات
آپ کے لطف انتہائی کی

دل دکھے روئے ہیں شاید اس جگہ اے کوئے دوست
خاک کا اتنا چمک جانا ذرا دشوار تھا

ہم نے بھی موڑ لیا منہ دلِ سوزاں سے فراق
کون ہوتا ہے چراغ شب تنہائی کا

دھوکا کھایا ہوگا نظر نے دل کو وہم ہوا ہوگا
تجھ کو دیکھا ہوگا کسی نے تجھ کو کیا دیکھا ہوگا

دیکھنے والے تمہیں آج بھی بیدار سے ہیں
آج بھی آنکھ لگائے رسن و دار سے ہیں

نگاہ یار کچھ ایسی پھری حرماں نصیبوں سے — کہ اب تو جس کا جی چاہے وہی غم خوار ہو جائے

لے اڑی تجھ کو نگاہِ شوق کیا جانے کہاں — تیری صورت پر بھی اب تیرا گماں ہوتا نہیں

اہلِ غم کو تیرا پیمانِ وفا — یاد تو کیا ہے مگر بھولا نہیں

جہاں کو دے گی محبت کی تیغ آبِ حیات — ابھی کچھ اور اسے زہر میں بجھائے جا

ابھی تو اے غمِ پنہاں! جہان بدلا ہے — ابھی کچھ اور زمانے کے کام آئے جا

ذرا وصال کے بعد آئینہ تو دیکھ اے دوست — ترے جمال کی دوشیزگی نکھر آئی

وہ عالم اور ہی ہے جس میں گہری نیند آتی ہے — خوشی اور غم میں سونے کیلئے راتیں نہیں ہوتیں

خطِ تقدیر اپنا پڑھ چکا ہوں بارہا لیکن — نگاہِ یار آخر کوئی پیغام زبانی بھی

سر میں سودا بھی نہیں دل میں تمنّا بھی نہیں — لیکن اس ترکِ محبت کا بھروسا بھی نہیں

کس کے پاؤں کی چاپ ہے دنیا — کون ہے صبحِ ازل سے خراماں

اے گنہ گارانِ محبّت — نادم نادم نازاں نازاں

رونے کو تو زندگی پڑی ہے — کچھ تیرے ستم پہ مسکرا لیں

جھلک جسم کی ریشمی پیرہن میں — کسی دیپ مالا کی ہے جھلملاہٹ

مست ادائیں بادل بادل شوخ نگاہیں بجلی بجلی — چال میں بادِ صبا کی لچک سی سنبھلا سنبھلا لھڑتی

کچھ چونک سی اٹھی ہیں فضا کی ادائیاں — اس دہشتِ بیکسی میں سرِ شام تم کہاں

اس دور میں زندگی بشر کی — بیمار کی رات ہو گئی ہے

ہر عقدۂ تقدیر جہاں کھول رہی ہے — ہاں دھیان سے سننا یہ صدی بول رہی ہے

جیسے لہرائے کوئی شعلہ، کمر کی یہ لچک — سر بسر آتشِ سیال بدن کیا کہنا!

ہر کائنات سے یہ الگ کائنات ہے — حیرت سرائے عشق میں دن ہے نہ رات ہے

کہاں کا وصل تنہائی نے شاید بھیس بدلا ہے — ترے دم بھر کے آجانے کو ہم بھی کیا سمجھتے ہیں

کوئی سمجھے تو ایک بات کہوں — عشق توفیق ہے گناہ نہیں

محبوب وہ کہ سر سے قدم تک خلوص ہو — عاشق وہی کہ حسن سے کچھ بدگماں بھی ہو

کہاں ہر ایک سے بارِ نشاط اٹھتا ہے — بلائیں یہ بھی محبت کے سر گئی ہوں گی

پوچھو نہ عشق کی نگاہ کیسے پڑی کہاں پڑی — عقل الجھ کے رہ گئی دامِ نفسیات میں

تھی ایک کاوشِ بے نام دل میں فطرت کے — سوا ہوئی تو وہی آدمی کی ذات ہوئی

دلوں میں داغِ محبت کا اب یہ عالم ہے — کہ جیسے نیند میں ڈوبے ہوں پچھلی رات چراغ

کوئی نہیں جو ساتھ دے تیری حریمِ راز تک — بکھرے ہوئے مہ و نجوم دیتے ہیں سب ترا نشاں

طبیعت اپنی گھبراتی ہے جب سنسان راتوں میں — ہم ایسے میں تری یادوں کی چادر تان لیتے ہیں

یوں تو اپنی رام کہانی کہہ کے فراق نہ روتا تھا — آنکھیں جس سے بھر آئی تھیں نام ترا آیا ہوگا

اک شبِ غم تھی وہ بھی جس میں جی بھر آئے تو اشک بہائیں
اک شبِ غم یہ بھی ہے جس میں اے دل رو رو کے سو جائیں

مرے دار الاماں اے حریمِ نگار — کیا پھروں میں یونہی بے اماں بے اماں

ستارے بھی چھپے جھلملا جھلملا کر — ترے جاگنے والے رو رو کے سوئے

بے قصور منصور کو ناحق دار و رسن پر کھینچو ہو — لوگو کوئی اور نہیں یہ پردے سے ہم بولیں ہیں

جانے بھی دو نام کسی کا آ گیا باتوں باتوں میں — ایسی بھی کیا چپ لگ جانا کچھ تو کہو کیا سوچو ہو

کچھ دنوں سے فراق کے فکری تنوع اور جذباتی بہاؤ پر ماندگی سی طاری ہوتی جا رہی ہے جس کا ایک سبب ان کی پُرگوئی اور بسیار گوئی بھی ہو سکتی ہے۔ وہ کبھی کبھی قدیم شعراء کی طرح قافیہ پیمائی کر کے غزلوں کو طول دیتے ہوئے بھی دکھائی دیتے ہیں۔ جس سے بعض مقامات پر خیالات کی بازگشت کی کیفیت پیدا ہوتی ہے ایسے موقعوں پر ان کی قدرتِ بیان اور دیرینہ مشق کا اظہار ضرور ہوتا ہے لیکن فراق کی شاعری کا وہ پہلو جس کے وہ مدعی ہیں چھپتا اور دبتا ہوا معلوم پڑتا ہے۔

فراق کی شاعری اپنی بعض ناہمواریوں کے تحت اکثر تنقیدی حرف گیریوں کا

نشاۃ ثانیہ کی آئینہ دار ہے ۔ بلاشبہ ان کی لغزش مستانہ زبان و بیان کی وادی میں بھی اپنی
فطری وضع پر قایم رہتی ہے اور وہ اپنے شاعرانہ منصب سے کبھی عمداً اور کبھی
سہواً تغافل برتتے ہوئے ملتے ہیں لیکن جہاں اس کا ایک سبب یہ ہے کہ وجدانی
اعتبار سے وہ مواد کی تقدیم کے قایل ہیں اور شاعرانہ صناعیوں کی خاطر اپنے کسی
اچھوتے خیال کا خون کرنا گوارا نہیں کر سکتے وہیں اس کی پشت پر ان کے طبعی لاابالیانہ پن
کا بھی کچھ کم ہاتھ نہیں ۔ یہ ظاہر ہے کہ کسی شاعر کی افتاد طبع کا اثر اس کی سخنوری
پر ناگزیر ہے جس کی زد میں ہیئت اور مواد دونوں آتے ہیں ۔ فراق کو ہم ان کی
بے راہروی کے لئے لایق درگزر تصور کریں یا نہ کریں لیکن فراق کی شاعری کے وزن
و وقار کو محض چند ضوابط کی میزان کا سہارا لے کر گھٹایا یا کم نہیں کیا جا سکتا
کیونکہ انہوں نے زندگی کی نئی اقدار کے مختلف رُخوں اور فکر و شعور کی نئی پیچیدگیوں
اور طرفگیوں کو حُسن و عشق کے نفسیاتی عرفان میں سمو کر غزل کو بیکراں و جاوداں بناتے
میں جو کردار ادا کیا ہے اس کا تقاضا کچھ اور ہے جس کے پیش نظر تاریخ ادب میں
فراق کا نام ایک منفرد غزل گو کی حیثیت سے تابندہ و پائندہ رہے گا ۔

غزل

سعید عارفی

جو نفس ہے وہ وقفِ ماتم ہے
زندگی کیا ہے مستقل غم ہے

اس طرح کوئی آج برہم ہے
جیسے برہم نظامِ عالم ہے

ساقیا دورِ بادۂ گلرنگ
دیکھ کتنا حسین موسم ہے

انکی زلفوں کی اُف پریشانی
نظمِ عالم تمام برہم ہے

کون سمجھائے مئے پرستوں کو
جام میں خونِ نسلِ آدم ہے

بھوک افلاس اور بے کاری
زندگی کیا ہے اک جہنم ہے

عشق ہی آہ عشق ہی آنسو
گاہ شعلہ ہے گاہ شبنم ہے

آ کہ اے دوست ایک تیرے بغیر
ہر مسرت مرے لئے غم ہے

لو چراغِ جنوں کی تیز کرو
شمعِ دانش کی روشنی کم ہے

سیم و زر سے تہی سہی دامن
دولتِ غم سعید کیا کم ہے

بدیع الزماں اعظمی

شہابی بمباری

ہم جانتے ہیں کہ نظامِ شمسی کے جملہ سیارے اور اُن کے توابع ابتدا ہی سے شہابی گولہ باری کی زد میں آتے رہے ہیں۔ کبھی کبھی تو نظامِ شمسی کے دُم دار تارے اور سیّارچے بھی اُسی انداز پر گولہ باری کر جاتے ہیں۔ جس انداز پر کوئی شہاب ثاقب کرتا ہے۔ دُم دار تارے، سیارچے اور شہاب ثاقب کیا ہیں۔ اور وہ کس طرح گولہ باری کرتے ہیں۔ اسے سمجھنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ ان کا ایک سرسری جائزہ لے لیا جائے۔

دُم دار تارے

نظامِ شمسی میں تقریباً ایک لاکھ بیس ہزار کی تعداد میں دُم دار تارے پائے جاتے ہیں۔ یہ بیضوی مدار پر سُورج کا طواف کرتے رہتے ہیں۔ جب وہ اپنی گردش میں سُورج سے قریب تر ہو جاتے ہیں اور مقام حضیض (PERIHELION) پر آتے ہیں۔ تو سُورج سے ان کا فاصلہ صرف دو لاکھ میل کے لگ بھگ رہ جاتا ہے اور جب وہ سُورج سے دُور ہو جاتے ہیں اور مقام اوج (APHELION) پر آتے ہیں تو سُورج سے ان کا فاصلہ سُورج اور کرہ ارض کے درمیانی فاصلہ (......۹۳ میل) کے مقابلہ میں ڈھائی ہزار گُنا زیادہ یعنی ۲ کھرب ۳۲ ارب اور ۵۰ کروڑ میل تک ہو جاتا ہے۔ اسلئے دُم دار

تاروں کو سورج کا طواف کرنے میں تین برس سے لے کر دس لاکھ برس تک لگ جاتے ہیں مثلاً سب سے زیادہ مشہور اور روشن دُم دار تارہ ہیلی ہے۔ جس کی شناخت مسٹر ایڈمنڈ ہیلی نے سنہ ۱۶۸۲ء میں کرکے اس بات کی پیشین گوئی کی تھی کہ یہ دُم دار تارہ ہر ۷۵ برس کے بعد نظر آیا کرے گا۔ چنانچہ سنہ ۱۷۵۹ء، سنہ ۱۸۳۵ء اور سنہ ۱۹۱۰ء میں نمودار ہوکر اس نے مسٹر ہیلی کی پیشین گوئی کو صحیح ثابت کر دکھایا۔ اب یہ تارہ سنہ ۱۹۸۵ء میں پھر منظر عام پر آنے کے لئے متوقع ہے۔ اکیا سیکی دُم دار تارہ سنہ ۱۹۶۵ء میں نظر آیا تھا۔ سنہ ۱۹۷۰ء کے ابتدائی مہینوں میں جنوری سے مارچ تک جو دُم دار تارہ نظر آیا تھا اُسے مسٹر بلینٹ نے دسمبر سنہ ۱۹۶۹ء میں سب سے پہلے جنوبی افریقہ میں دیکھا تھا اس لئے اُسے مسٹر بلینٹ کے نام سے منسوب کیا گیا۔ دُم دار تاروں میں سب سے دلکش وہ تارہ تھا جو سنہ ۱۸۸۲ء میں نظر آیا تھا جب وہ سورج سے قریب تر ہوکر گذرا تو اس کا مرکزی حصّہ ٹوٹ کر چار حصّوں میں منقسم ہو گیا۔ وہ منتشر حصّے یکے بعد دیگرے ایک قطار میں آگے بڑھ گئے۔ ان کے متعلق یہ اندازہ لگایا گیا کہ وہ بالترتیب ۶۶۴، ۷۶۴، ۸۷۵ اور ۹۵۹ برسوں کے بعد چار مختلف دُم دار تاروں کی شکل میں دوبارہ نظر آئیں گے۔ ایسی ہی افتاد سنہ ۱۹۶۵ء کے اکیا سیکی دُم دار تارہ کے ساتھ بھی پیش آئی۔ وہ بھی سورج کے قریب تر آتے ہی دو حصّوں میں منقسم ہو گیا تھا۔ ان کے علاوہ چند مخصوص دُم دار تارے مندرجہ ذیل ہیں :-

نام دُم دار تارہ	کب دریافت ہوا	سورج کے چاروں طرف ایک گردش کی مدّت
بیلا	فروری سنہ ۱۷۷۳ء	۶½ سال
انقی	جنوری سنہ ۱۷۸۶ء	۳½ سال
ٹیٹل	جنوری سنہ ۱۷۹۰ء	۱۴ سال

نام دُم دار تارہ	کب دریافت ہوا	سُورج کے چاروں طرف ایک گردش کی مدّت
پونس	ستمبر ۱۸۱۲ء	۲۷ سال
اوبرس	اپریل ۱۸۱۵ء	۳۷ سال
بروکس	ستمبر ۱۸۸۹ء	۷ سال

دُم دار تاروں کے تین حصّے ہوتے ہیں نمبر ۱۔ سرٗ نمبر ۲۔ سر کے اندر روشن مرکزی حصّہ اور نمبر ۳۔ دُم ــــ سر کا قطر تو کئی سو میل کا ہی ہوتا ہے مگر دُم کی لمبائی بہت زیادہ ہوتی ہے۔ ان تاروں کی دُم اُسی وقت نمودار ہونے لگتی ہے۔ جب سُورج سے ان کا فاصلہ محض دو کروڑ میل رہ جاتا ہے۔ جوں جوں یہ سُورج سے قریب تر ہوتے جاتے ہیں۔ ان کی دُم۔ بڑھ کر کروڑوں میل لمبی ہو جاتی ہے۔ چنانچہ جب ۱۹۱۰ء میں ہیلی دُم دار تارہ سُورج کے قریب تر ہو گیا تو اس کی دُم نہ صرف کرۂ ارض تک آئی بلکہ اتنی لمبی ہو گئی کہ کرۂ ارض بلا خوف و خطر اُس کی دُم کے اندر سے ہو کر گذر گیا۔

سیّارچے سیّارہ مریخ اور سیّارہ مشتری کے مدار کے درمیان سیارچوں کی ایک پیٹی ہے جس میں تقریباً پانچ چھ ہزار چھوٹے بڑے سیارچے شامل ہیں۔ ان سیارچوں کا قطر ایک میل سے لے کر ۱۶ میل تک ہے۔ مجموعی طور پر ان کا حجم کرۂ ارض کے حجم کا صرف $\frac{1}{5}$ حصّہ ہے۔ یہ سب کے سب گول مدار پر ہی سُورج کا طواف کرتے ہیں۔ البتہ ان میں سے چند کا مدار بیضوی شکل کا ہے۔ جب یہ اپنی گردش میں زمین کی کشش کے اندر آ جاتے ہیں تو زمین کی طرف کھنچ جاتے ہیں اور گولہ باری کرتے ہیں۔

شہابِ ثاقب ان کی پیدائش آفتابی شعلوں کی رہینِ منت ہوتی ہے آفتابی شعلے سر آگ دیکھتا ہوں۔ گیسی مادہ ایک زبردست قوت کے

ساتھ خارج کرتے رہتے ہیں۔ اگر خارج شدہ مادے ۳۸۳ میل فی سیکنڈ کی رفتار سے
نہیں خارج ہو پاتے تو پھر وہ سورج کی طرف لوٹ جاتے ہیں۔ مگر جو مادے ۳۸۳
میل فی سیکنڈ یا اس سے بھی زیادہ رفتار کے ساتھ خارج ہوتے ہیں۔ انہیں سے
شہاب ثاقب کی تشکیل ہوتی رہتی ہے۔ جو نظام شمسی کے جملہ سیاروں اور اُن
کے توابع پر گولہ باری کرتے رہتے ہیں۔ دُوربینوں کی مدد سے یہ اندازہ لگایا گیا
ہے کہ تقریباً ساڑھے سات کروڑ شہاب ہمارے کرۂ باد میں داخل ہوتے ہیں اور کم
سے کم ایک شہاب روزانہ سطح ارض تک آجاتا ہے۔ کرۂ باد میں آنے سے پیشتر یہ
نظر نہیں آتے۔ کرۂ باد میں داخل ہونے کے بعد ان کی رفتار ۷ میل فی سیکنڈ سے
۷۰ میل فی سیکنڈ تک ہو جاتی ہے۔ یہ اپنی سرعت رفتار سے کرۂ باد میں اتنی حدّت
پیدا کر دیتے ہیں کہ ان کے پہلو مشتعل ہو جاتے ہیں جو ٹوٹ ٹوٹ کر ان کی دُم بن جاتے
ہیں۔ چنانچہ یہ کرۂ ارض سے زیادہ سے زیادہ ۱۰۰ میل کی بلندی پر ہی نظر آتے
ہیں اور ۲۰ میل کی بلندی تک آتے آتے جل کر خاک ہو جاتے ہیں۔ انہیں کو ہم تاروں
کا ٹوٹنا کہتے ہیں۔ یہ ہمیں ایک سیکنڈ سے زیادہ دیر تک نظر نہیں آتے۔ یہ بجائے
گولہ باری کرنے کے راکھ کی بارش کرتے ہیں۔ البتہ بھاری بھر کم شہاب اس قلیل
عرصہ میں مکمل طریق پر نہیں جل پاتے۔ لہذا ان کے مرکزی حصے ٹھوس ہی رہ جاتے
ہیں جو سطح ارض سے متصادم ہو کر زبردست دھماکہ پیدا کرتے ہیں۔

شہابی گولہ باری

چاند اور مریخ کی سطح پر کوہ آتش فشاں کے دہانوں کی طرح
بے شمار چھوٹے بڑے خاموش دہانے پائے جاتے ہیں۔ ان
میں سے کچھ تو یقیناً کوہ آتش فشاں کے پھوٹنے سے نمودار ہوئے ہوں گے اور کچھ
شہابی گولہ باری کی وجہ سے وجود میں آئے ہوں گے۔ چاند اور مریخ کے جو فوٹو
لئے گئے ہیں وہ بھی ان دہانوں کی نشاندہی کرتے ہیں۔ ہمارے بہادر خلانورد ولادیمیر بھی

چاند کی سطح پر اتر کر ان دہانوں کا عینی مشاہدہ کیا ہے اور اس امر کی تصدیق بھی کی ہے کہ شہابی گولہ باری مسلسل ہوتی رہتی ہے۔ چنانچہ چاند کی آباد کاری کے سلسلے میں جتنے بھی منصوبے بنائے جا رہے ہیں ان میں ایک یہ بھی ہے کہ شہابی گولہ باری سے محفوظ رہنے کے لئے وہاں پر زمین دوز بستیاں تعمیر کی جائیں گی۔ مریخ اور کرۂ ارض کے مقابلہ میں تو چاند کی سطح پر شہابی گولہ باری کے مظاہرے شدید تر ہوتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ چاند کرۂ ارض اور مریخ کی طرح کرۂ باد سے محیط نہیں ہے۔ اسلئے شہابی گولے بغیر کسی رکاوٹ کے پوری قوت کے ساتھ بم باری کرتے رہتے ہیں۔

قرین قیاس ہے کہ کرۂ ارض کی سطح پر قرون اولیٰ میں آتش فشانی اور شہابی دہانوں سے بھری رہی ہوگی مگر ان دہانوں کی دیواروں پر عوامل شکست و ریخت کا تخریبی اثر اتنا پڑا ہوگا کہ ان میں سے بیشتر کا نشان تک مٹ گیا۔ ایسے قدیم دہانے اب گنتی کے چند رہ گئے ہیں۔ البتہ نئے دہانے اب بھی بنتے رہتے ہیں۔

سب سے پہلے جس دہانہ کی تصدیق کی گئی وہ شمالی امریکہ کا اریزونا دہانہ (ARIZONA CRATER) ہے۔ اس تحقیق کا سہرا سنہ ۱۹۰۲ء میں مسٹر بیرنگٹن کے سر باندھا گیا۔ اس دہانہ کا قطر بارہ سو میٹر اور اس کی گہرائی ۱۸۰ میٹر کے لگ بھگ ہے۔ اندازہ لگایا گیا ہے کہ آج سے تقریباً بیس ہزار برس قبل شہابی گولہ باری کی بدولت یہ دہانہ ظہور میں آیا ہوگا۔ جس شہابیے نے ایسا زبردست سوراخ وہاں کی سنگلاخ زمین میں کیا ہوگا۔ یقیناً اس کی قوت ۵ $\frac{1}{2}$ میگاٹن بم کی رہی ہوگی۔

سنہ ۱۹۰۲ء کے بعد ماہرین علم طبقات الارض نے روئے زمین پر بکھرے ہوئے ایسے دہانوں کا پتہ لگانے کی مہم شروع کی۔ بر وقت تین درجن سے زائد ایسے دہانوں کا پتہ لگایا جا چکا ہے۔ ان میں سے تین بر اعظم افریقہ میں، ۱۳ عدد مغربی اسٹریلیا میں، ایک عدد ارجنٹائنا میں ایک عدد مغربی عرب میں۔ ایک عدد

ریاست اسٹونیہ کے جزیرہ اوصل (یورپ) میں، ۲ عدد سائبیریا میں اور بقیہ ملک کینیڈا میں پائے گئے ہیں۔ خیال ہے کہ ابھی ایسے دہانے اور ہوں گے جو کسی نہ کسی وقت دریافت ہو جائیں گے۔

جنوبی افریقہ میں ایک دیو قامت شہابی پتھر ایک بڑے گنبد کی شکل میں ایستادہ ہے جسے وری ڈی فورٹ (VREDEFORT) کہتے ہیں۔ مدتوں تک اس کی اصلیت مشتبہ رہی۔ ریاست ہائے متحدہ امریکہ کے مسٹر رابرٹ ڈیٹز نے شہابی دہانوں کی دریافت کے سلسلے میں ایک نیا طریقہ اپنایا۔ ان کا نظریہ یہ ہے کہ جب کوئی بھاری بھرکم شہاب ثاقب یا سیارچہ یا دُم دار تارہ زمین کی کشش سے کھینچ کر زمین سے ٹکراتا ہے تو زلزلہ خیز دھماکہ کے ساتھ ساتھ زمین کے اندر اتنی زبردست رَو پیدا کرتا ہے جو خود اس شہاب کو توڑ کر مخروطی شکل کے چھوٹے بڑے ٹکڑوں میں بکھیر دیتی ہے۔ چنانچہ ایسے بہت سارے ٹکڑے وری ڈی فورٹ کے آس پاس کے بکھرے ہوئے پائے گئے۔ اس اصول کے تحت مسٹر رابرٹ ڈیٹز نے اس شہابی گنبد کو شہابی گولہ باری کا نتیجہ بتایا۔ بظاہر اس کی شکل دہانہ کی نہیں ہے بلکہ ایک ایسے ٹھوس گنبد کی ہے جس کا قطر تقریباً ۲۷ میل ہے۔ موصوف کا خیال ہے کہ یہ عظیم حادثہ کسی سیارچہ کے زمین پر آنے سے ہوا ہوگا۔ اس سیارچہ نے اپنی بے پناہ قوت سے ایسا دہانہ بنانے میں کامیابی حاصل کی ہوگی کہ جس کا قطر ۲۷ میل رہا ہوگا۔ دھماکہ کی شدت سے پورا کرۂ ارض کانپ اٹھا ہوگا۔ دہانہ کے اندر بہت گہرائی پر پائی جانے والی سنگ خارا کی چٹانوں نے اپنے جوابی حملہ سے اس سیارچہ کو اوپر کی طرف دھکیل دیا ہوگا۔ جس نے اوپر آکر دہانہ کا منہ بند کر دیا ہوگا اور موجودہ گنبد کی شکل اختیار کر لی ہوگی۔ موصوف کا یہ بھی خیال ہے کہ اتنے بڑے دہانہ کی تشکیل کے لئے کم سے کم پندرہ

لاکھ میگاٹن بم والی قوت درکار رہی ہوگی۔

بیسویں صدی کی ابتدا میں بھی ایک شہابی دھماکہ کی تشکیل ہوئی۔ ایک بڑا شہاب ۳۰ جون ۱۹۰۸ء کو سائبیریا کی ٹنگ کا ندی کے کنارے آ کر زمین سے ٹکرایا جس کی وجہ سے اتنا زبردست دھماکا ہوا کہ زلزلہ کی سی کیفیت پیدا ہوگئی زلزلے کی لہریں روس کے مختلف سیسموگراف اسٹیشنوں پر ریکارڈ کی گئیں۔ لوگوں نے دیکھا کہ چکا چوند کرنے والی روشنی کا ایک گولہ جنوب مشرق کی طرف سے شمال مغرب کی سمت چند ساعتوں میں گذر گیا۔ اس کے عقب میں روشنی کی ایک لکیر آسمان میں کھنچ گئی۔ اس گولہ کے روپوش ہوتے ہی ایک ایسا دھماکا ہوا کہ جس کی آواز بجلی کی کڑک سے بھی تیز تر تھی۔ دھماکا کی آواز چھ سات سو میل کی دوری تک سنائی پڑی۔ اس واقعہ کے بعد والی شب اتنی منور تھی کہ صرف روس ہی میں نہیں بلکہ یورپ کے بعض حصّوں میں بھی اخبارات اُس روشنی میں آسانی کے ساتھ پڑھے گئے۔ یہ نورانی کیفیت ہفتوں جاری رہی جو بتدریج ختم ہوگئی۔ بعد میں جب روسی سائنس دانوں پر مشتمل ایک ٹولی نے اس علاقہ کا مشاہدہ کیا۔ تو انہوں نے دیکھا کہ تیس چالیس میل کے گھیرے میں سارے درخت اکھڑ کر اور جل کر خاک ہوگئے تھے۔ ان کی تحقیقاتی مہم کئی سال تک جاری رہی۔ بالآخر وہ اس نتیجہ پر پہنچے کہ اس حادثہ کا سبب کوئی شہاب ثاقب نہ تھا بلکہ ایک چھوٹا سا دُم دار تارہ تھا جس کی دُم کے روشن اجزا نے کرۂ باد میں منتشر ہوکر تاریک راتوں کو بھی نورانی بنا دیا تھا۔

ایسا ہی ایک حادثہ سائبیریا کی مشرقی بندرگاہ **ولاڈی وسٹک** سے ۲۳۵ میل کی دُوری پر رونما ہوا تھا۔ تحقیقاتی ٹولی اس نتیجہ پر پہنچی کہ یہ دھماکہ کسی سیارچہ کی بدولت عمل میں آیا ہوگا۔ تقریباً ۲۳ ٹن شہابی پتھر جائے

وقوع کے قریب اکٹھا کئے گئے۔ اندازہ یہ لگایا گیا کہ اُس سیارچہ کا مجموعی وزن صرف ۷۰ ٹن رہا ہوگا۔

ہئیت دانوں کے نزدیک ایک زبردست حادثہ ۱۵ جون ۱۹۶۸ء کو متوقع تھا۔ اُن کا خیال تھا کہ سیّارچہ عقارض جو ہر اُنیسویں سال کرۂ ارض کے قریب آ جاتا ہے۔ کرۂ ارض سے ٹکرا جائے گا۔ اس تصادم کے نتیجہ میں قیامت کبریٰ نہ سہی قیامت صغریٰ تو آہی سکتی تھی مگر خوش قسمتی سے اس کے مدار میں کوئی تبدیلی نہ پیدا ہوئی۔ لہٰذا وہ اپنے راستہ پر آگے بڑھ گیا۔

سورج کا طواف کرنے میں شہاب ثاقب، سیارچے اور دُم دار تارے جب کرۂ ارض کے مدار کے قریب آ جاتے ہیں تو زمین کی کشش انہیں اپنی طرف کھینچ لیتی ہے۔ ایسی صورت میں وہ زمین سے آ کر ٹکرا جاتے ہیں۔ اسی کو عرف عام میں ہم شہابی بمباری کہتے ہیں۔ یہ تو محققین ہی بتا سکتے ہیں کہ کسی تصادم کا سبب کوئی سیّارچہ تھا یا کوئی دُم دار تارہ تھا یا کوئی شہاب ثاقب تھا۔